

التراث في شعر بدر شاكر السياب

الدكتور

تيسير محمد الزيادات



**التراث في
شعر بدر شاكر السياب**

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/5/2459)

أزبدك، أمير

التراب في شعر بئر سكر السحاب / أمير

عمل: دار قيود النشر والتوزيع، ١٠١٥

١٠١٥

رقم: (2015/5/2459)

التراب في شعر بئر سكر السحاب / أمير

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright (R)
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-112-1

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا مقابلة مقدما.



دار قيود النشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة - الطابع الأول

عنوان: ١٠١٥ ٧ ٩٥٥٥٧١٥٢

E-mail: daighidao@gmail.com

طابع الطبعة الأولى: ١٠١٥ ٧ ٩٥٥٥٧١٥٢

عنوان: ١٠١٥ ٧ ٩٥٥٥٧١٥٢

توزيع: ١٠١٥ ٧ ٩٥٥٥٧١٥٢

892.716
S27562

الثراث في شعر

بدر شاكر السياب

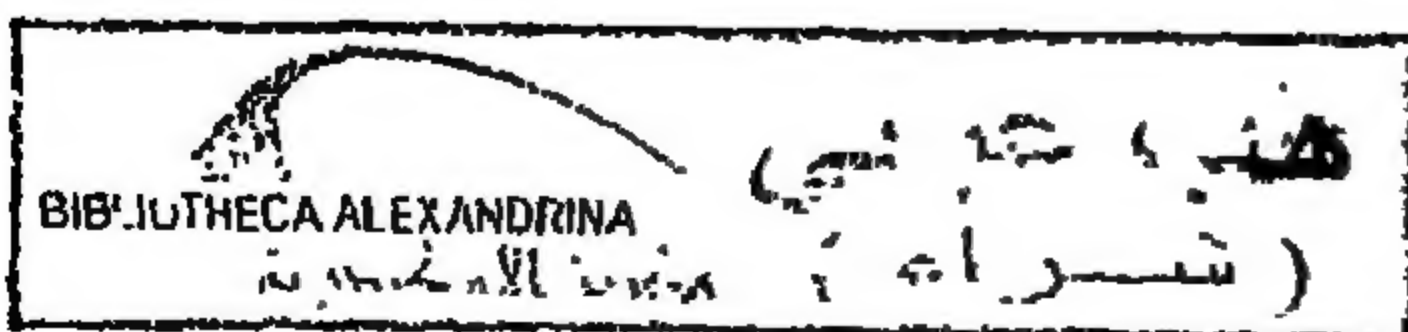
الدكتور

تيسير محمد أحمد الزيادات

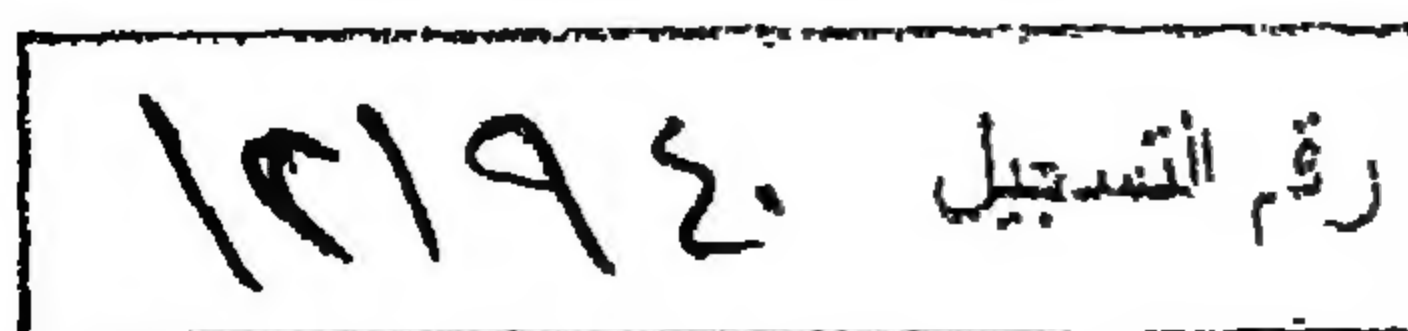
جامعة شرناق/ تركيا



الطبعة الأولى



2016م - 1437



الإلهراء

إلى من فداني بعمره وسقاني بعرق جبينه

أبي العزيز

إلى من سكنتني في قلبها وحيونها

أمي الحنون

إلى شريكة العمر ورفيقة الدرب

زوجتي

إلى من يشاطروني الدم الذي يجري في عروقي

أبنائي عبر الرحمن وعبر العزيز

الفهرس

المقدمة	9
التمهيد	11
الفصل الاول : استدعاء الشخصيات الدينية والتاريخية في إبداع السياب الشعري	
شخصية المسيح عليه السلام	29
شخصية ايوب عليه السلام	33
محمد صلى الله عليه وسلم	37
الشخصيات الدينية الشريرة	40
يا جوج وما جوج	40
قاييل وماييل	42
يهوذا الاسخريوطي	45
العازر	47
عزرائيل	49
ابرهة الاشرم	51
جنكيز خان	52
الحسن البصري	53
عنتر بن شداد	54
حفصة	55
السندباد	59
الفصل الثاني : استدعاء الرموز الاسطورية وتوظيفها في إبداع السياب الشعري	
الاسطورة والتراث	65
الاسطورة	66
التوظيف الادبي للاسطرة	69
وظائف الاسطورة	71
الوظائف الجمالية	72
الوظائف السياسية	85
خلق الاسطورة	90
بويب	92
جيكور	95
المطر	97

104	جميلة بوحيرد
	الفصل الثالث: استدعاء الرموز المكانية وتوظيفها في إبداع السياب الشعري
112	بغداد
116	بابل
120	جيكور
130	غار حراء
131	المثناة
133	المدن الأوروبية
	الفصل الرابع: التناس في شعر بدر شاكر السياب
142	المستوى الأول: التناس مع القرآن الكريم
147	التناس مع العهد القديم
149	العهد الجديد
153	التناس مع الشعر العربي
157	التناس مع الشعر الحديث
159	المستوى الثاني
	الفصل الخامس: أشكال التعبير الشعبي
173	الألفاظ التراثية
174	اللغة
179	الأغنية الشعبية
183	العداء والتقاليد
189	الحكاية الشعبية
199	المصادر والمراجع

المقدمة

يشكل التراث هوية الأمة وشخصيتها القومية والحضارية، والعودة إلى التراث، عودة إلى منابع البكر للحضارة البشرية، لذلك شكل التراث أهمية بالغة في الأدب العربي؛ فأخذ الأدباء ينهلون منه لتأكيد نوازعهم النفسية والقومية والوجدانية ومواقفهم الفكرية. ولم يقتصر الأدباء في توظيفهم للتراث على تراث أمة دون غيرها؛ لأن التراث منجز حضاري للإنسانية جمعاء، ومن هنا جاء اتساع حقل التراث.

سطر السياب خارطة في صفحة الشعر العربي الحديث، وهو من أهم الشعراء الذين حددوا معالم الشعر الحر في منتصف القرن الماضي، وقد احتل التراث مساحة واسعة من شعره، وغدا حقلاً خصباً للدراسة، ووسيلة فنية، ذات أبعاد دلالية متعددة.

وقد تمثل دور هذه الدراسة في احتوائها على أهم المعالم التراثية التي برزت في شعر السياب؛ إذ تحاول استجلاء معالم التراث، وتجييب عن مجموعة من الأسئلة التي تثير قضايا التطور والأصالة في شعر السياب، وقد كان النص الشعري هو الهدف والمحور الرئيس في الدراسة.

وجاء البحث في مقدمة وتمهيد وخمسة فصول وخاتمة، تبعثها بالمصادر والمراجع؛ ففي التمهيد طرحت مفهوم الرمز ووظيفته في إنتاج الدلالة الشعرية... وذلك تمهيداً لدراسة الرمز التراثي في شعر السياب.

وجاء الفصل الأول في استدعاء الشخصيات الدينية والتاريخية في شعر السياب، وقد حاولنا معالجة الشخصيات الدينية / الأنبياء في التراث الديني، وشخصيات لها لون من القداسة، وكذلك شخصيات منبوذة في التراث الديني، أضف إلى ذلك الشخصيات التاريخية والشعبية التي تميزت بملمح بارز في الحضارة الإنسانية.

وتناولت في الفصل الثاني، الأسطورة في إبداع السياب الشعري، وقد تضمن هذا الفصل لمحة سريعة حول مصطلح الأسطورة ووظائفها الجمالية والسياسية، وخلق

الأسطورة أو الرموز الأسطورية التي استطاع السياب أن يجعلها من ضمن منظومة أسطورية سيابية.

وقد جاء الفصل الثالث في الأمكنة التراثية ودورها في إبداع السياب الشعري، وتضمن هذا الفصل دراسة الأمكنة التراثية القديمة من مدن؛ مثل: إرم ذات العماد، بغداد، بابل... ورموز إسلامية مثل المثلثة، غار حراء،... إلخ.

وأما الفصل الرابع؛ فقد جاء في التناص الأدبي في إبداع السياب الشعري، والتناص جزء لا يتجزأ من التراث الفكري والثقافي والديني والأدبي، وقد تضمن عرض سريع لمفهوم التناص، ثم دراسة التناص الديني من خلال الكتب السماوية، وكذلك التناص مع الشعر القديم والمعاصر.

وجاء الفصل الخامس في أشكال التعبير الشعبي في إبداع السياب الشعري/ وتتبع فيه الرموز الشعبية التي استحضرها السياب ودورها في تشكيل القصيدة، وتضمن هذا الفصل اللغة الشعبية، ودورها في لغة القصيدة والأغاني الشعبية، وكذلك العادات والتقاليد والحكايات التي وظفها السياب في قصائده، ثم أتت الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وقائمة بالمصادر والمراجع.

وفيما يخص منهج البحث؛ فإن هذه الدراسة، قد حاولت الاستعانة بمعطيات عدة مناهج في الإطار التحليلي، الذي يمثل أساس عملها، وقد كان اهتمامي منصبا على رصد الظواهر التراثية، ومع ذلك، لم أهمل الواقع الاجتماعي والظروف الموضوعية التي رافقت الظواهر الفنية، كما لم أهمل التكوين النفسي والفكري للشاعر خلال فترة حياته القصيرة في الزمن، الكبيرة في المعاناة والألم والعطاء الفني.

ولقد حرصت بأن يكون التوازي ملحوظا باستمرار بين هذه المتغيرات وانعكاساتها في جو القصيدة واهتمام الفنان، كما أن للمنهج التاريخي حضورا واضحا من خلال العودة إلى الجذور التي استقى منها الشاعر مادته التراثية، وكذلك المنهج التحليلي، إذ يظهر أثره من خلال تتبع الرموز التراثية في النصوص الشعرية.

التمهيد

مفهوم الرمز

يعد الرمز من أهم القضايا النقدية التي يطرحها الخطاب النقدي في تناوله للشعر العربي المعاصر، ويعد الفن الرمزي من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان؛ حيث يقدم (كايسر) تعريفا حديثا للإنسان، حيث يقول: "الإنسان حيوان رمزي في لغاته وأساطيره، ودياناته وعلومه وفنونه"⁽¹⁾ ويعتمد كايسر في تعريفه هذا على النفس البشرية، والحياة والوجود التي تنزع نحو الخيال في تفسير الكون والوجود، وإلى الرموز التي بنى عليها الإنسان علاقاته مع غيره من البشر، وقد تطور ذلك من الإشارة والحركة، إلى الصورة وصولا إلى الحرف والكلمة، وهذه البداية هي بداية الرمزية التي يتحدث عنها كايسر.

وقبل الخوض في ماهية الرمز والرمزية لا بد من الوقوف على أصل هذه الكلمة ومعانيها التي حفلت بها أمهات الكتب.

وردت كلمة (رمز) في قصة زكريا -عليه السلام- قال تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ۖ ﴾ (سورة آل عمران- الآية 42). وتناولت المعاجم اللغوية مادة (رمز) فقد جاء في لسان العرب "الرمز هو تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت؛ إنما إشارة بالشفتين"⁽²⁾ وفي معجم الصحاح (الرمز) هو "الإشارة والإيماء بالشفتين أو الحاجب"⁽³⁾ وتتفق المعاجم اللغوية الأخرى على هذا المعنى.

(1) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص 35.

(2) ابن منظور، لسان العرب م5، ص 356.

(3) أبو نصر اسماعيل الجواهري، معجم الصحاح، تاج اللغة، وصحاح العربية، ج3، ص 27.

وأما عن أصل هذه الكلمة في اليونانية، فقد اشتقت من كلمة (Jeter ensemble) ومعناها الرمزي المشترك؛ أي اشتراك شيئين في مجرى واحد، وقد تطور مدلول هذا اللفظ حتى أخذ معنى إجتماعيا، وهو تقديم قطعة من الخزف تكريما للضيف أو التعارف والاحترام⁽¹⁾ وأما كلمة (sumbolein) فتعني الحرز والتقدير، ثم أصبح لهذه الكلمة معناها الهام في عالم اللاهوت المسيحي، وتترادف مع كلمة (creed) أي دستور الإيمان المسيحي⁽²⁾.

ويظهر الرمز في شتى مجالات الفكر الإنساني، ونشاطاته المختلفة في العلوم والفنون؛ كعلم النفس وعلم اللغة والعلوم الدينية النظرية والتطبيقية... الخ، حتى قيل: "إن العالم كله يتحدث من خلال الرمز"⁽³⁾ لذلك اهتم أرسطو به كثيرا فقسم الرمز إلى: الرمز المنطقي أو العلمي، والرمز العملي أو الأخلاقي، والرمز الشعري أو الجمالي⁽⁴⁾ لكنه لم يبحث مفهوم الرمز وخصائصه من الناحية الفنية والجمالية، ويبدو من تصنيفه هذا أنه اعتمد على منطق الأخلاق والفن، وهذه محاور الفكر اليوناني الكبرى آنذاك.

ومع تطور العلوم وتقدمها، بدأ الاهتمام بتعريف الرمز منذ عصر النهضة والثورة الصناعية في أوروبا، وقد تناول الفلاسفة معنى (الرمز) الاصطلاحي في شتى المجالات الفنية والفكرية؛ فقد عبر الفيلسوف الألماني (هيجل) بقوله: "الرمز شيء خارجي يخاطب حواسنا مباشرة، بيد أن هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلا لذاته؛ وإنما أوسع وأعم بكثير، وينبغي أن نميز في الرمز إذن (المعنى الكبير

(1) Tindal.W.Y.The Literary,Symble.Columbia Kniversty Press,New Yourk,1955,p5

(2) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس والكندي، بيروت، ط1، 1972، ص 19.

(3) نعيم اليافي، تطور الصور الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، ط1، 2983، ص 277.

(4) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 33.

والتعبير) فالمعنى يرتبط بتمثيل أو موضوع كائنا ما كان مضمونه، والتعبير وجود حسي أو صورة ما⁽¹⁾ وبهذا يكشف (هيغل) ميزات الرمز الفني بمدلوله الدقيق؛ فلكل رمز فني صورتان، صورة الشيء المادي المحسوس، وصورة الشيء المعنوي، واندماج المادي بالمعنوي يولد الرمز؛ فمثلا الأسد قوي؛ فالأسد شيء مادي، والقوة شيء معنوي، واندماج المادي بالمعنوي يظهر الرمز، ولا بد من تحديد العلاقة بين المادي والمعنوي؛ أي علاقة المشابهة بين الصور الحسية والمعنى المرموز به، ومن ذلك يتشكل الرمز الفني المنتزع من الواقع المحسوس.

وجاء معنى الرمز في معجم المصطلحات الأدبية بأنه كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة؛ وإنما بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئاً ملموساً يحل محل المجرد، ومثال ذلك الرجل الهرم كركز الشتاء⁽²⁾ ويرى (كانت) أن الصورة الرمزية توحى بالشيء الذي يرمز إليه بوساطة علاقات داخلية بين المظاهر المحسوسة، وما وراء الحس من الأشياء⁽³⁾ ويقترب (كانت) بذلك من المثالية الأفلاطونية.

ويعرف (يرغستون) الرمز بكونه أداة عقلية تربط صورة ما بأخرى حسب قانون المطابقة، وعلى هذا يصبح الرمز صورة مماثلة عن طريق الحدس والتخمين⁽⁴⁾. ويظل الرمز شيئاً حسيّاً يعتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشئيين أحست به غيلة الرامز⁽⁵⁾

(1) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 40.

(2) عليه عزت عباد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، الماني، المجليزي، عربي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص 144.

(3) اسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهر الحديثة، القاهرة، د(ط،ت) ص 2.

(4) اسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن 2.

(5) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 40.

الشعر بوصفة بنية رمزية

لقد تطورت القصيدة العربية من حيث الشكل والبناء، فلم تعد مجرد كلام موزون مقفى؛ بل تغير مفهوم الشعر نفسه، وأصبح اطارا يلتئم فيه اللفظ والمعنى معا، ولا تقديم لأحدهما على الآخر، وقد اقترن الشعر بأشياء غير محدودة كالكشف والحلم والمعرفة والذات والباطن... لذلك أصبح من الصعب تحديد بنية الشعر الحديث؛ لاعتمادها على الرموز المختلفة، وقد أصبحت بناء معقدا لا ترتبط وحداته التركيبية ومضامينه الفكرية والنفسية بقوانين متعددة؛ بل انصهرت كلها في بوتقة واحدة، هي الصورة الفنية، وأصبحت القصيدة عبارة عن عالم مركب ينطلق من الصورة.⁽¹⁾

ولم تنحصر القصيدة الحديثة في الأساليب البلاغية القديمة؛ بل اعتمدت على الرمز الفني، الذي يمد القصيدة بطاقة إيجابية، تمتد عبر نسيج القصيدة، وأصبح بذلك الشعر عبارة عن بناء رمزي. والرموز اللغوية وحدها هي القادرة على احضار الأفكار الفلسفية والدينية، وما يجوب النفس من هواجس واوهام.. والتي لا يمكن ادراكها بالواقع المادي الملموس ماديا، ولهذا، فقد جاء الرمز تجسيدا كما في حياتنا كلها من أشياء ملموسة ومعنويات مجردة، وهذا "يفضي بنا إلى القول بأن الرمز ذو طبيعة خصبة وغنية، وأن مفهوماته متعددة، تختلف باختلاف الحقل أو الميدان الذي ينظر من خلاله إلى الرمز"⁽²⁾.

ولا يمكن الوصول إلى المعاني والأحاسيس والمشاعر الداخلية في الكائن البشري إلا عن طريق الرمز؛ لأن الغاية التقديرية المباشرة عاجزة عن إدراكها

(1) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، عمان، 1979، ص 31.

(2) نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، ط1، 1983، ص 277.

وإخراجها إلى دائرة النور، ولعدم وجود مواصفات ومقاييس معينة للرمز؛ فإن الأديب لن يفقد إمكانيات التعبير لأنها لا نهائية⁽¹⁾.

ويبدو الرمز الذي تشكله اللغة والصورة، وما يفرضه هذا التشكيل من إيقاع مميز كأنه الطاقة الدلالية التي يتم بها شروح النص، لذلك يصعب الفصل بينه وبين بقية العناصر إلا نظرياً، وهكذا يتزامن الحديث عن الصورة واللغة على اعتبارهما وحدتين في بناء الرمز، وخلق سياق التجربة، ورسم الرؤية التي تحددها، ولا يمكن تحديد قيمة العناصر الجمالية هذه إلا بوجود بقية العناصر بعضها مع بعض⁽²⁾.

ولا قيمة للقصيدة إذا لم ترتبط بسياق من الصور الفنية، لذلك تتعاقب مستوياتها لتساعد في إخراج الرمز في أفضل صورة، ولما كان الرمز من أهم الظواهر التعبيرية في بناء القصيدة؛ فإن طبيعة العلاقة بين الرمز والصورة تظل متداخلة كعلاقة الجزء بالكل⁽³⁾ وتبقى قيمة الرمز في القصيدة في مدى إضافته على التجربة حركة نفسية، ومدى تأزره على الانفعال لحظة تداخل المعطيات الشعورية واللاشعورية، حيث تنتقل التجربة من طورها الفردي الأول إلى طور فني، وإن كليهما يمتشع الآخر على نحو ما يبرز في هيكل الرمز بكل تراثه⁽⁴⁾.

وينبغي على الشاعر "أن يخلط في سياق قصيدته سياقاً خاصاً يناسب الرمز؛ ليضيف على السياق الشعري طابعاً شعرياً خاصاً، ينقل الشاعر المصاحبة للموقف، ويحدد أبعاده النفسية"⁽⁵⁾ ولا يمكن عزل المعنى الرمزي للرمز خارج القصيدة، والقول بأنه مكتفي بذاته "إنما يتكئ على سياقه الخاص في خلق المعنى، وتكوين الدلالة،

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، ص 1995.

(2) آمنة بلعلي، رسالة ماجستير، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي، الجزائر، 1989، ص 213.

(3) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 139.

(4) رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985، ص 46.

(5) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، القاهرة، 1966، 199.

لذلك؛ فالرمز الغني ابن السياق وأبوه⁽¹⁾ والشاعر عند توظيفه للرمز يجعله جزءاً من بناء قصيدته؛ فيخلع عليه دلالات معاصرة تتفق مع تجربة الشاعر المعاصرة، ويرتقى بها إلى مخاطبة الضمير الإنساني العام⁽²⁾.

والمتلقي للنص لا يعتمد الرمز في تأويل المعنى، ولا يحمل أفكاراً مسبقة، بل يعتمد على امتداد الرمز من خلال نسيج القصيدة والمعنى العام والسياق الذي دار منه الرمز، كل ذلك يحدد الدلالات والإيماءات في إخراج المعنى العام في توظيف الرمز. ويستطيع الشاعر من خلال الإيماء الذي يبثه في ثنايا قصيدته القدرة على إثارة مناخ نفسي في ذات المتلقي شبيه بذلك الذي أحس به الشاعر أو الكاتب⁽³⁾.

ولضمان لمجاح الشاعر في توظيف الرمز كعنصر بنائي لا بد من الالتزام بشرطين أساسيين هما: حاجة القصيدة لتوظيف الرمز، وقدرة الشاعر على تمثيل الرمز بعمق وتحويله إلى بناء عضوي يصب في قلب التجربة⁽⁴⁾.

ويحتل الرمز مكانة أساسية في بناء القصيدة على المستويين الخارجي والداخلي؛ ففي المستوى الخارجي يساهم الرمز في انتشار الفكرة باعتبارها وليداً غير شرعي من قبل السلطة هذه أو تلك، ويلجأ الشاعر إلى شكل من أشكال التعبير عندما لا يسعفه الوضوح في إخراج فكرته؛ ليأتي الرمز آخذاً بالانتشار متجاوزاً مقص الرقيب العسكري والمدني، ومتحاشياً الصدام مع السلطة. وعلى المستوى الداخلي للعمل الإبداعي يأخذ الرمز موقعه في مضمار القصيدة، ويشكل بعداً أساسياً من أبعاد لغاتها، وهذا البعد هو الذي يخلق عملية التفاعل في النص الشعري مع غيره من الأساليب التي يسعى إليها الشاعر⁽⁵⁾.

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، بيروت، ط3 1983، ص 155.

(2) فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، لبنان، 1990، ص 174.

(3) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 3.

(4) هاشم فاضل محمود، الشعر العراقي المعاصر، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ص 58.

(5) هاشم فاضل محمود، الشعر العراقي المعاصر، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، ص 91.

وظيفة الرمز في إنتاج الدلالة الشعرية

يحتل الرمز مركز الصدارة في القصيدة الحديثة، ومن خلاله يتم التعبير عن هواجس النفس الإنسانية، لأن الشاعر لا يستطيع التعبير بكلمات محددة عن أعماق نفسه وذاته، لذلك يلجأ إلى الإيحاء والإيماء. والرمز يبدأ من الواقع ويتجاوزه إلى المطلق ليصبح أكثر صفاء وتجريداً للإيحاء بالواقع النفسي، والواقع النفسي المجرد في حركة ذاتية وحنين لا يهدأ للتعبير عن حركة النفس الإنسانية وانفعالاتها وتفاعلاتها مع الوجود⁽¹⁾.

ويركز (هيجل) على فاعلية الإدهاش في العمل الرمزي، ويجعلها من أهم ما يجب أن يتمتع به العمل الرمزي⁽²⁾ ولا يتم ذلك إلا باستخدام الرمز الفني والقدرة على تمثله في العمل الإداري عندها يكون الإدهاش صفة جمالية تكسو العمل الفني. ويمكن القول إن وظيفة الرمز بنائية لأنها تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ومن جهة أخرى يؤدي الرمز وظيفته العضوية في القصيدة باعتبارها صور شعرية⁽³⁾.

ولا تهتم المدرسة الرمزية بعلم القيم والأخلاق؛ لأن الغاية التي تهدف إليها جمالية صرفة حيث لا تلح عليها القيم الأخلاقية والضمير الجماعي والوعظ والتفسير والتقرير.. إنها تتخذ الحقيقة الفنية كغاية بذاتها، وبالنسبة إليها فإن الحقيقة هي الأسمى والأكمل والتوجه الاجتماعي والأخلاقي هما من المعايير الخارجية.

ومهمة الرمز هي المشاركة في عملية إيصال الفكرة، وخدمة القصيدة، ولكن لا بد من جسر للتواصل ولا يكون ذلك إلا بوضوح الرمز في المسافة بين المؤلف

(1) منى محمد يوسف، الرمز الفني في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، 1994، ص 15.

(2) هيجل، الفن الرمزي، ترجمة جورج الطرايشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 26، 27.

(3) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 297.

والمتلقي، ولكن صلته بإحداها ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، فالرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ومصدر إيجاء بالنسبة للمتلقي⁽¹⁾.

ويجد الشاعر في الرمز الخاص مجالا متسع الحركة في التعبير عن ذاته؛ لأنه "يمثل تجربته بشكل أشد خصوصية وأصالة ويتقارب المعجم الرمزي الحديث ليؤلف حقلا دلاليا كليا نعثر فيه مثلا على القمح للخصوبة والحجر للجماد والموت⁽²⁾". وليس الرمز صورة مباشرة تكشف المعاني، وتنتهي بقراءة النص وكشف رموزه بعد قراءة واحدة، يقول أدونيس في ذلك "يستطيع الشاعر أن ينقلنا بوساطة رموزه إلى عالم خاص يلزمنا حتى بعد انتهاء القصيدة، فالرمز هو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة النص.. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستكشف عالما لا حدود له، لهذا فهو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر⁽³⁾". ولا تحل الرموز محل الأشياء التي ترمز إليها، إنما هي وسائل لنقل الأحاسيس التي تخلقها الأشياء في نفوسنا، ومن خلالها نستطيع ممارسة الأحاسيس بالشئ دون وجوده.

المدرسة الرمزية الغربية

انتشرت العديد من المذاهب النقدية الجديدة في فرنسا في القرن التاسع عشر، منها مذهب الرومنتيكيين والمذهب البرناسي... وقد تحررت الرومنتيكية على يد الكلاسيكيين، والبرناسية الواقعية أعادت إلى الرومنتيكيين روح الاعتدال بعد أن غالت في منهجها وذلك بوضع قوانين عمياء لقواعد القوزن والقافية والتقييد بالأسلوب، وبعد أن بليت جدتها وذهب بريقها، جاء المذهب الرمزي ليجذب أكثر الشعراء الموهوبين، وجاءت دعوته ثورة على التقاليد الشعرية والمذاهب الأدبية وذلك باعلانه أن العالم ليس سوى مجرد مجموعة من طلاس وديا تخلقها المخيلة الجبارة لا

(1) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 140.

(2) إبراهيم رماني، الغموض في لغة الشعر الحديث، رسالة ماجستير، الجزائر، 1987، ص 304.

(3) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت ط2، 1978، ص 160.

الملاحظة العابرة⁽¹⁾. وهكذا جاء ميلاد المذهب الرمزي في فرنسا في سني العقد الثامن من المائة التاسعة عشرة⁽²⁾ ويعد من أهم المذاهب في الشعر الغنائي بعد الرومنتيكية، وقد كان له آثار عظيمة في الشعر العالمي وما زال حتى اليوم.

خصائص المدرسة الرمزية الغربية

• تراسل الحواس

يهتم الرمزيون بوصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصير المرثيات عاطرة؛ فاللغة في أصلها رموز اصطلاح عليها لتثير في النفس معاني خاصة، والعطور والأصوات والألوان تنبعث من مجال وجداني واحد، ونقل صفاتها يساعد على نقل الأثر النفسي، وبهذا النقل يتحول العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية فكرية، ويتجرد من خواصه ليصير فكرة أو شعورا⁽³⁾

• الألفاظ المشعة الموحية

الألفاظ في نظر أصحاب هذا المذهب تعبر بقرائنها عن أجواء نفسية رحية.. تعبر عما يقصد التعبير عنه.. ويقربون الصفات المتباعدة كقولهم: الضوء الباكي و"مصرع الشمس الدامي" وكل تعبير في ذلك يعد مبعثا لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية⁽⁴⁾

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 1995، ص 166.

(2) محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 167.

(3) محمد غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، (د، ط، ت) ص 419.

(4) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، رسالة دكتوراه، جامعة القديس يوسف، ص 462.

• الزخم التصويري

الشاعر الرمزي لا يأتي بالصور المكشوفة؛ بل على العكس من ذلك يأتي بالصور الشعرية الظليلة موضحا بعض معالمها، وتاركا الآخر عبر نسيج النص في جو يكتنفه الغموض ليمنح المتلقي فرصة ليفهم النص بطريقته الخاصة تاركين له حرية التأمل والتخيل⁽¹⁾ ولقد تحرر الرمزيون من الأوزان والصيغ النحوية في سبيل توفير قدر من الكثافة والتعقيد في الشعر عن طريق تجمع الصور الفرعية بغزارة، وأن استمروا في وصف خلجاتهم النفسية بوساطة الصور والأحاسيس، إلا أن هذه الصور لم تعد تحافظ على وضوح المؤلف لأن الصور الواضحة لا تضيف لهم أي شيء لأنه ليس لها مجال في الرمزية⁽²⁾.

• فاعلية اللاشعور

ترى المدرسة الرمزية أن معنى القصيدة يختلف باختلاف المتلقي؛ فالقصيدة تنفصل عن صاحبها، وأبياتها تقبل التأويلات المختلفة في ذهن المتلقي، وهكذا يكون الشعر نشوة وحلما ينقلان المشاعر إلى ظلمات اللاشعور إذ يلمح من الإحساسات ما لا يستطيع عن طريق العقل والمنطق المؤلف، وإذا كان التعبير العادي لا يستطيع أداء ذلك فإن الرمز هو وحده القادر على الإيجاء⁽³⁾.

• اللامباشرة والاستبطان

إن من أهم خصائص الرموز اللغوية القدرة على احضار الأفكار الفلسفية والدينية وما يجوب النفس من هواجس نفسية وعواطف والتي لا يمكن إدراكها ماديا، لذلك فإن الرمز أداة عظيمة للوصول إلى المعاني والأحاسيس التي لا تستطيع اللغة التقريرية الوصول أعماقها، لذلك يكره الرمزيون اللهجة البنائية الخطابية بوسائلها

(1) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، 462.

(2) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص 462.

(3) نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص 463.

التقليدية من سخرية وتهويل لأنهم إنما يريدون التعمق في تصوير المعاني العصبية المتوازية في خفايا النفس⁽¹⁾ والأدب لن يفقد إمكانات التعبير لأنها لا نهائية.

• الجرس الموسيقي يفسر المعنى

اعتنى الرمزيون بالموسيقا الشعرية، موسيقا اللفظة والقصيدة، واستفادوا من الطاقات الصوتية الكامنة في الحروف والكلمات مفردة ومركبة، ومن التناغم الصوتي العام في مقاطع القصيدة، بحيث تصبح هذه الطاقة موظفة في التعبير عن الجو النفسي لدى المبدع ونقله إلى القارئ بما تحدثه من الإيحاء بالجو النفسي، فهي إذا تدخل في عضوية الفن، وعندهم "أن الوحدة الحق هي وحدة الشعور والإحساس ويجب تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة في التجربة أو الشعور المتخمر بالموسيقا هي جوهر الشعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه"⁽²⁾

لذلك ثمرد الرمزيون على الأطر الموسيقية الشعرية في الأوزان والقوافي وتكوين المقطع والقصيدة ولم يحفلوا بالقواعد الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية، وراحوا يبدعون موسيقاهم الشعرية الخاصة، ووصل بهم الأمر إلى الاستهانة بالقوافي وإلى تبني اللغة الشعرية الثرية الموسقة داخلياً.

المدرسة الرمزية العربية

للمذهب الرمزي أصول في أدبنا العربي القديم عند الحلاج وابن الفارض وابن عربي وغيرهم الكثير. وقد عرف النقاد العرب القدامى فن (الرمزية) وألما ببعض خصائصها إلماماً مناسباً؛ فنذكر قول الصابي أفخر الشعر ما غمض عنك؛ فلم يعطك إلا بعد مماطلة وكذلك تحدث الجاحظ في كتابه البيان والتبيين عن الغموض والوضوح كثيراً..

لذلك، لم يكن الأدب العربي بعيداً عن حركة التحول إلى المدرسة الرمزية الحديثة التي عزت وطغت على الأدب العالمي والفكر الغربي، فانتقلت الرمزية إلى الأدب العربي على يد أدباء ورواد، أمثال عبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبوشادي.

(1) محمد غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص 421.

(2) محمد غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص 421.

ففي الأدب العربي لم تظهر الرمزية مذهباً محدوداً كما ظهرت المذاهب الأخرى بل دخلت أعمال أدباء العرب من خلال اطلاعهم على الثقافة الغربية. وتجد أمثلة كثيرة للمذهب الرمزي في قصائد الشعر الحر الذي مال إليه معظم الشعراء المعاصرين، مثل صلاح عبد الصبور، محمود درويش، والسياب.. الخ.

أهم خصائص المدرسة الرمزية العربية

• الوحدة العضوية للبناء الفني

تتميز الأعمال الفنية في الشعر العربي الحديث بالإلحاح الشديد على الوحدة العضوية للبناء الفني وقد أصبح من المستحيل اقتطاع جوء من القصيدة بمعزل عن أمها، ومثل هذا العمل يضع المقطع في شكل حاد يعطل الأبعاد الجمالية والعناصر المعنوية التي يرددها الشعراء وليست القصيدة في نظرهم إلا فضاء⁽¹⁾ يتداخل فيه كل شيء لكنه يظل فضاء فنياً.

• حدس المتلقي يفسر النغم الشعري

الشعر عند الرمزيين انفعال بالقلوب والعقول⁽²⁾ بغير نظام الكلام؛ فمعنى الشيء الأدبي ليس متضمناً في الكلمات، والقيمة الشعرية ليست متضمنة في الكلمات المباشرة؛ وإنما تتوقف على المسافة بينها وبين الكلمات التي يتصورها المتلقي ذهنياً فيما يتجاوز النص المكتوب ومن هنا تركوا الحدس للمتلقي في تفسير النغم الرمزي.

• الرموز من التراث والأساطير

يوظف الرمزيون الأساطير المختلفة وتلك المتعلقة بالتراث الديني أو الأدبي، ففي الرموز الأسطورية مجالات خصبة تعبئ فيها طاقات رمزية لا تحصى كأسطورة (السندباد) و(شهرزاد) و(العنقاء).. وما يتعلق بالتراث الديني والأدبي مثل

(1) ملحق الثورة الثقافية، دمشق، العدد 8، 1976، زاوية أفكار، تعليم، أدونيس، نقلاً عن نسيب نشاوي، ص 470.

(2) ملحق الثورة الثقافية، دمشق، العدد 8، 1976، زاوية أفكار، تعليم، أدونيس، نقلاً عن نسيب نشاوي، ص 470.

(العازر) و(سدوم) و(الكهف) و(صقر قريش)... كما عمد الشعراء إلى توظيف الأساطير الاغريقية مثل ميدوزا، أفروديت، فاوست، سيزيف... كما تعمل هذه التوظيفات الأسطورية على رفع ثقافة المتلقي من جهة أخرى.

• العمق وتعدد الدلالة

يهدف الرمزيون إلى العمق من أجل إنتاج شعر عظيم، وهذا ما سبب بدوره الغموض والإبهام في كثير مما كتبوا، وهذا الغموض تفسره الموسيقى المتناغمة في ثنايا الألفاظ والتراكيب اللغوية والموحية بآفاق المعنى على نحو شفاف يومية بدلالات تكسب الشعر تفسيرات متنوعة⁽¹⁾.

• هندسة الصور وغمزارتها

تكثر الصور الحسية والمعنوية في الشعر الرمزي مع غموضها في أغلب الأحيان، وهندسة الصور عملية أساسية في العمل الفني؛ لأنها تكسب الشعر إيحاءة بعيدة المدى في النفوس.

وهذه أبرز السمات التي ظهرت في الشعر العربي الحديث الذي لم تمهد له النظريات الفلسفية على غرار المدارس الأوروبية؛ أي أن هذا الشعر لم يرقم على نظرية فلسفية تحدد سماته وأبعاده.. وإنما ظهر أولاً ثم وضعت أسسه النظرية وقواعده الضابطة وهذا هو شأن مدارسنا الأدبية على عكس المدارس الأدبية الغربية التي قامت على أسس فلسفية حددت المعالم الأولى للمذهب الرمزي.

التوظيف الفني للشخصيات الدينية والتاريخية

لقد شاع في العصر الحديث توظيف الشخصيات الدينية والتاريخية بأبعادهما المختلفة لما تحمل من "وسيلة تعبير وإيحاء يلتبسها الشاعر الحديث ليعبر بها أو من

(1) ملحق الثورة الثقافية، دمشق، العدد 8، 1976، زاوية أفكار، تعليم، أدونيس، نقلاً عن نسيب نساوي، ص 471.

خلالها⁽¹⁾ عن مضمون تجربته الشعرية، حيث تلعب الرموز الدينية والتاريخية دورا بارزا في تشكيل بنية القصيدة الحديثة حيث تشحن النص الشعري بالمعاني والدلالات التي قلما تجدها في مادة أخرى، وقد كان السياب يحكم ظروفه الخاصة والعامة دائب البحث عن الرموز المختلفة، وقد وجد في الشخصيات الدينية والتاريخية ما يفي غرضه، ويعيد تجربته، وقد كانت استعانتة بأغلب هذه الشخصيات ليتخذ منها رموزا تصور واقعه وتجاربه القومية والوطنية⁽²⁾.

وقد تعامل السياب مع الشخصيات الدينية واتخذ منها أقنعة تنسجم وتجربة الشاعر في التعبير عن رؤيته المعاصرة التي يعيشها، إذ يسقط عليها دلالات معاصرة برؤية جديدة، وقد توحد السياب مع بعض الشخصيات الدينية واتخذ منها قناعا كشخصية أيوب - عليه السلام - فكان استدعاء الشخصية التراثية محورا للقصيدة، وأحيانا يأتي الاستدعاء بتوظيف ملمح من ملامحها، دون التعمق في جوهر الشخصية. ولا تقل الشخصيات التاريخية أهمية عن الشخصيات الدينية، فقد يأتي توظيف الشخصية التاريخية رمزا مثيرا للدلالات في الأفكار والمواقف التي تنسحب من الماضي لتلامس الواقع المعاصر.

وهذا الرمز قد لا يكون عاما ومنتشرا في القصيدة كلها، أو متحولا إلى نسيج شعري متكامل يغطي العمل الأدبي كله؛ بل مجرد إشارة تهدف إلى إضاءة موقف أو جزء ما من القصيدة⁽³⁾.

والسياب في تعامله مع المادة التاريخية لا يقف منها موقف المادة التاريخية المجردة، بل يضيف عليها من تجربته الذاتية وواقعه وحالته النفسية التي دفعته إلى

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط2، 1978، ص 15.

(2) علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986، ص 207.

(3) محسن أطميش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982، ص 107.

الاستعانة بجزء من التاريخ، وهو يتعامل معها على وفق قناعاته بما تكتنفه هذه المادة التاريخية من قيمة معنوية ودلالة إيجابية يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي.. ولذلك تمثل أسماء الشخصيات حالة مهمة في مجال تعامل الشاعر الحديث مع التراث في عصوره كلها⁽¹⁾.

واللافت للنظر الحضور المكثف للشخصيات الدينية والتاريخية بأشكالها المختلفة، السياسية والأدبية والشعبية... الخ في إبداع السياب الشعري، لذلك كان لا بد من الوقوف على دراسة هذه الشخصيات ودراستها بعمق، واستجلاء مظاهر استدعائها من خلال النص الشعري، كما يلفت الباحث أن هناك تداخلا بين الشخصيات الدينية والتاريخية، فكل شخصية دينية هي شخصية تاريخية، ولذلك جاء هذا التقسيم وفقا لمتطلبات الدراسة.

(1) علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص 80.

الفصل الاول

استدعاء الشخصيات الدينية والتاريخية في إبداع السياب الشعري

الفصل الاول

استدعاء الشخصيات الدينية والتاريخية في إبداع السياب الشعري

• شخصية المسيح (عليه السلام)

يحتل رمز المسيح مكانة كبيرة في الشعر العربي الحديث.. وراح الشعراء يعلقون همومهم وقضاياهم الذاتية والموضوعية في عنق هذه الشخصية التي حملت معاني الفداء والتضحية.. لذلك أسقط الشعراء معظم دلالاتهم الفنية على هذا الجانب. ويعمد السياب إلى استلهام رموز السيد المسيح المتعلقة بالفداء والتضحية والآلام التي كانت تشكل صدى لما يعانيه السياب من مرض وفقر وتشرد وغربة.. وظلم إجتماعي، إذ تتسع دلالة هذا الرمز "لغناها بالدلالات التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربة الشاعر"⁽¹⁾.

ويتسع الرمز الديني للتعبير عن معاناة الظلم الاجتماعي والسياسي الذي عانه السياب ولحق بأهله ووطنه من خلال الأبعاد الرمزية التي تجدد معاناة المسيح وفق المفاهيم الدينية المسيحية في إطار محنة الصلب، ولم يتعامل السياب مع هذه الشخصية وفقاً لطموحاته في البحث عن صيغ جديدة؛ بل كان تعامله يفرضه واقع مأساوي من الناحية السياسية والاجتماعية. وقد نجح السياب في استدعاء حادثة الصلب في غير موضوع من قصائده، ففي قصيدة المسيح بعد الصلب، يقول السياب:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمثني و أنصت كان العويل

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 42.

يعبر السهل بيني و بين المدينة

مثل جبل يشد السفينة

و هي تهوي إلى القاع⁽¹⁾

اتحد السياب بالمسيح اتحادا روحيا في المعاناة والتجربة من خلال مونولوج
درامي جنائزي حزين⁽²⁾ وبعد أن أنزلوا المسيح عن صليبه، لكنه ما يزال يعي ويحس
وهو يعي بشكل خاص حزن مدينته وبكاءها عليه وهذا ما يمنحه إحساسا بالعزاء
وبأن تضحيته قد بدت تؤتي أكلها فإحساس أمته به وبتضحيته بداية بعثها الذي
ضحي به من أجله الذي لم يمّت به⁽³⁾.

وتنطبق المعادلة التي تقع بين تجربة الشاعر ورؤيته، وتجربة الصلب بالنسبة
للسيد المسيح الذي تمنعه من التضحية من أجل الآخرين وما واجهه من عذاب
فرضته السلطة، ولم يقف عائقا أما مناضلته من أجل الآخرين لذلك يدافع عن
الفقراء، يتكلم نيابة عنهم راسما ملامح الحياة الآخرة.

والسياب وما يشعر به من آلام ذاتية تتحول إلى تحول إلى شعور بالمعاناة
الإنسانية في طابعها المأساوي منتظرا حدث التخطي والارتقاء، فيتوغل السياب في
الظاهرة الروحية التي تكتفي براحة النفس والتخلص من الظلم الاجتماعي الذي
تفرضه تناقضات المجتمع والمدينة ويقدم السياب نفسه رمزا للفداء والتضحية وهذا هو
رمز المسيحية الجوهرية:

متّ كي يؤكل الخبز باسمي لكني يزرعوني مع الموسم

كم حياة سألها ففي كل حفرة

صرت مستقبلا صرت بذرة

ذرت جيلا من الناس في كل قلب دمي

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 240.

(2) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص 127.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 296.

قطرة منه أو بعض قطرة⁽¹⁾

وهكذا يكون موت الشاعر/ السياب بذرة النضال والكفاح وصولاً إلى الهدف المنشود في محاولة التعبير، وهكذا فإن المسيح قد بعث من جديد بعد صلبه بعث بعد موته بعث في كل مظاهر التجديد والحياة والخصب والازدهار في بلده⁽²⁾.

ويستلهم السياب رمزية المسيح عبر نسيج القصيدة لتحمل المضمون الايديولوجي لرؤيته وموقفه من الحياة، ويظهر عبر ذلك الألم المتجدد والمتكرر، وانهدام القيم الروحية والأخلاقية في اطار الغربة والتشرد:
بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة

غنيت تربتك الحبيبة

وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه⁽³⁾

حالة من الغربة النفسية تسيطر على السياب، ويتحد بذلك مع السيد المسيح الذي اشتد عذابه فلا الموت يخلصه من شدة عذابه والمه، ولا حياة تجلب السعادة والهناء، وتظهر قوة العلاقة التي تربط بين (السياب، المسيح) بقوله: "فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه" والسياب يعيش في غربة وتشرد، ويؤمن إيماناً عميقاً بالتضحية من أجل الوطن، وينسجم هذا التوحد مع رمزية السيد المسيح، ويؤدي ذلك إلى بناء صورة متماسكة في الموقف الداخلي النفسي والفكري بين السياب والمسيح:

الأرض (يا قفصاً من الدم و الأظافر و الحديد

حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا كظل

كيد بلا عصب كهيكل ميت كضحى الجليل

النور و الظلماء فيه متاهتان بلا حدود⁽⁴⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 246.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 298.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 183.

(4) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 186.

وتزداد التجربة مأساوية إذ يعود إلى السيد المسيح ويراه مصلوبا في بغداد،
يعيش عزله وغربته لا موت يعقبه ولا خلاص منه:

نزع و لا موت

نطق و لا صوت

طلق و لا ميلاد

من يصلب الشاعر في بغداد

من يشتري كفيه أو مقلتيه

من يجعل الأكليل شوكا عليه

جيكور يا جيكور

شدت خيوط النور

أرجوحة الصبح

فأولمي للطيور

و النمل من جرحي⁽¹⁾

ويتخذ السياب من المسيح رمزا للأمن والسلام:

و الموت يركض في شوارعها و يهتف يا نيام

هبوا فقد ولد الظلام

و أنا المسيح أنا السلام⁽²⁾

وفي قصيدة "مرحى غيلان" يستدعي السياب رمزية المسيح ويصور لنا المشهد من

خلال صوت ابنه غيلان، فيحس أن يد المسيح قد امتدت إلى جماجم الموتى فدبت بها

الحياة من جديد:

بابا كأن يد المسيح

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 230.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 186.

فيها كان جماجم الموتى تبرعم في الضريح⁽¹⁾

ولكن سرعان ما يستيقظ السياب ويعود من حلمه ليعود ويكتشف أن زمن المعجزات قد ولى، إذ يبدأ بتحريك أصابعه فيجدها عديمة الحركة مشلولة وزهرة شبابه قد ولت وأن المسيح قد مات ويميط اللثام عن حضرة ويحدق في وجه الشاعر المحتضر:

أحرّك الأطراف لا تطيعني مشلولة

مات الدم الفوّار فيها أطفئ الشباب

و امتدّ نحو القبر درب باب

من خشب الصليب فالمسيح

مات و في الطوفان ضلّ نوح⁽²⁾

وقيام المسيح رمزية للبعث والحياة وانهدام الظلم واعوانه، يقول السياب:

خيّل للجياح أنّ كاهل المسيح

أزاح عن مدفنه الحجر فسار يبعث الحياة في الضريح

و يرى الأبرص أو يجدد البصر⁽³⁾

وهكذا استطاع أن يغني ديوانه الشعري بالرموز المختلفة لشخصية المسيح وأن

يلتحم مع رمزيته في المعاناة والألم والتضحية والفداء وهي الجوانب البارزة في

شخصية السيد المسيح عليه السلام.

• شخصية أيوب (عليه السلام)

يستلهم السياب من التراث الديني شخصية أيوب عليه السلام والتي ورد

ذكرها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ

أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾ (سورة الأنبياء 83) وتمثل شخصية أيوب في الشعر العربي الحديث

رمزا للصبر على البلاء، والإيمان في الحزن والرضا التام بقضاء الله وقدره وقد شاع

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 185.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 159.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 251.

ذلك في شعر السياب⁽¹⁾ وتشابة تجربة السياب مع الحياة وما رافقها من مرض وفقر وغربة وتشرد مع أيوب عليه السلام الذي صبر على المرض والفقر مدة طويلة من الزمن، وبعد أن عرف عن أيوب أنه كان كثير المال من سائر أصنافه وأنواعه وكان له أولاد وأهلون ولكنه سلب منه كل ذلك، وأصيب في جسده بأنواع البلاء ولم يبق منه عضو سليم سوى قلبه ولسانه يذكر الله فيهما وهو في ذلك صابر محتسب⁽²⁾.

وقد اشتد المرض على أيوب وعافه الناس وأخرج من بلده وابتعد عنه الناس ومع ذلك فلم يزدد أيوب إلا صبرا وحدا وشكرا ويكرر السياب هذه التجربة:

شهور طوال وهذي الجراح

تمزق جنبي مثل المدى

ولا يهدأ الداء عند الصباح

ولا يمسح اللّيل أو جاعه بالردى⁽³⁾.

إنه أيوب الذي عانى من المرض والفقر وهو في زهرة شبابه، ولم يصب باليأس من قدرة الله سبحانه وتعالى على شفائه، والسياب يتشبه بشخصية أيوب بما تحمل من معاناة وألم، ويسيطر النغم الديني على شعره وذلك بتوجهه إلى الله في تضرع ورجاء ومؤمنا بقضاء الله وقدره.. ويظل صابرا كما فعل أيوب إذ جعل من المصائب وشدة الألم نعمة من نعم الله سبحانه وتعالى، يقول السياب:

ولكنّ أيوب إن صاح صاح:

«لك الحمد، ان الرزايا ندى،

وإنّ الجراح هدايا الحبيب

أضمّ إلى الصّدر باقاتها

هداياك في خافقي لا تغيب،

(1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 113.

(2) عفيف عبدالفتاح طيارة، مع الأنبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين، بيروت 1989، ص 208.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 150.

هداياك مقبولة. هاتها! (1).

وهذا يظهر مدى الإيمان العميق الذي تحلى به أيوب/ السياب بالرغم من شدة المرض والألم؛ فقد آمن السياب واستسلم للقدر وخضع لإرادة الله كما فعل أيوب بأن كل ما يملكه هو هبة من الله يسترده الله متى يشاء، لذلك يقول السياب:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبدَّ الألم،

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وان المصيبات بعض الكرم.

ألم تُعطني أنت هذا الظلام

وأعطيتني أنت هذا السّحر؟

فهل تشكر الأرض قطر المطر

وتغضب إن لم يجدها الغمام؟ (2).

وعندما توجه أيوب إلى الشفاء توجه إلى الله بالدعاء وطالبا الشفاء من المرض، قال تعالى على لسان أيوب في القرآن الكريم: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾ (سورة الأنبياء 83)

ولجأ السياب يعاني من شدة المرض، وينقل من مشفى إلى آخر ويتلوى على فراش المرض في لندن يفتقد الأهل والأصدقاء، يعيش مرارة الغربة ولم يكن له إلا أن يتوجه إلى الله، كي يكشف عنه الضر ويرجع إلى أولاده وأهله ووطنه:

يا ربَّ أيوب قد أعيا به الداء

في غربة دونما مال ولا سكن

يدعوك في الدّجن

يدعوك في ظلموت الموت أعباء

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 150.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 150.

ناد الفؤاد بها فارجه إن هتفا
يا منجيا فلك نوح مزق السدفا
أعدني إلى داري إلى وطني⁽¹⁾.

في المقاطع السابقة كان السياب متحدًا مع أيوب ومتحدثًا بلسانه لكنه في هذا المقطع يخرج من هذا الاتحاد وينادي ربه: يا رب أيوب.....ويكشف عن همه الذاتي / المرض الغربة والفقر وكان هذا الانفصال يوحى بعدم التوحد في الشفاء...وعلى الرغم من ذلك ييدي السياب الرضى بقدر الله وقضائه كما رضي به أيوب عليه السلام.

لأنه منك حلو عندي المرض
حاشا فلست على ما شئت أعترض⁽²⁾.

وقد استجاب الله سبحانه وتعالى دعاء أيوب ومنّ عليه بالشفاء وعاد إلى أهله.... والسياب يأمل أن يتحقق له مثل هذا الشفاء، كما يكون لأيوب:

وإن صاح أيوب كان النداء:

«لك الحمد يا رامياً بالقدر

ويا كاتباً، بعد ذاك، الشفاء!»⁽³⁾.

والسياب ينتظر الشفاء من المرض و يستغرق في أحلامه ويتخيل أنه قد شفي من مرضه وعاد إلى أهله وعشيرته إنها المعجزة تتكرر من جديد أيوب في التاريخ الديني والسياب في الزمن الحاضر، وهكذا ظن السياب أن زمن المعجزات ما زال قائما فأمن السياب بالشفاء والعودة إلى الأهل:

عكازتي في الماء أرميها

و أطرق الباب على أهلي

إن فتحو الباب فيا ويلي

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 153.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 154.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 150.

من صرخة من فرحة مست حوافيها⁽¹⁾.

ويستيقظ السياب من حلمه ويعود إلى واقعه المر، ويدرك أن زمن المعجزات قد ولى، لذا يعيش في اللحظة الحاضرة، الحقيقة بما تحمله من مرارة وألم:

أيوب ذاك

أم أن أمنيّه

يقذفها قلبي فألفيها

مائلة في ناظري حية

إنني لأدري أن يوم الشفاء

يلمح في الغيب

سيترع الأحزان من قلبي

و يترع الداء فأرمي الدواء⁽²⁾.

وهكذا تجلت المعجزة السماوية التي كان يحياها السياب بروحه، فاثرت في شعره، وقد استقى مادتها من القرآن الكريم وكتب التفسير.

● استدعاء شخصية سيدنا محمد عليه السلام

يستحضر السياب شخصية سيدنا محمد عليه السلام ويقف من خلالها على ألوان من العذاب والفداء والتضحية.. وأكثر الدلالات شيوعاً هي توظيفها رمزاً شاملاً للإنسان العربي في انتصار أو عذاب⁽³⁾. والسياب إذ يستدعي الموروث الديني والتاريخي من أجل إلقاء الضوء على العلاقات المادية التي تسود المجتمع، والتحدي الحضاري والثقافي وربط حاضر الأمة وما تعانيه من أحوال.. بماضيها العريق، يقول السياب في قصيدة جميلة بوحيرد:

بالأمس دوى في ثرى يثرب

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 170.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 171.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 99.

صوت قوي من فقير نبي
ألوى ببغي الصخر لم يضرب
و حطم التيجان أي انطلاق
في مصر في سوربة في العراق
في أرضك الخضراء كان اعتاق⁽¹⁾.

يحث السياب الإنسان العربي المعاصر على القتال دفاعاً عن الكرامة والأرض
وإعادة الحقوق المسلوبة بالقوة، وأن لا يركن إلى القدر في تحقيق هذه الغاية، ويلتقي
بذلك مع موقف الرسول عليه السلام الذي قاتل فاعاً عن المبادئ والعقيدة التي آمن
بها طريقاً إلى تحطيم العروش وإزالة الدول، وكأنه يطلب بذلك من الأمة العربية في
عصرها الحاضر أن تسير في الطريق ذاته في إعادة حقوقها، وتحمل هذه الصورة معنى
رمزيا هو الاستشهاد دفاعاً عن الأرض والكرامة.

إن استعانة السياب بالموروث الديني يسهم في تطوير الحدث واكتماله، ففي
قصيدة (في المغرب العربي) يستمد السياب أغلب صوره من التاريخ الإسلامي إذ
يصور من خلال شخصية محمد عليه السلام أنطفاً مجد الإنسان العربي وبقينه من
ازدهار ذلك المجد من جديد، حيث يصور ظل الإنسان العربي المعاصر بصورة
مثناة⁽²⁾ يقول السياب:

و كان محمد نقشا على آجرة خضراء
يزهو في أعاليها
فأمشي تأكل الغبراء
و النيران من معناه
و يركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 207.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 99.

و تنزف منه دون دم
جراح دونما ألم
فقد مات

و متنا فيه من موتى و من أحياء
فنحن جميعنا أموات
و أنا و محمد و الله

و هذا قبرنا أنقاض مثذنة معفرة⁽¹⁾.

تأخذ هذه القصيدة أبعادا رمزية واضحة الدلالة، فالإنسان العربي استطاع أن ينتصر على قوى الظلم والشر والفساد وأن يقيم علاقات تدل على قوته وقوة حضارته واصلتها... ولكن الآن في العصر الحديث أصبح ضعيفا ممزقا غير قادر على حماية نفسه وأمته وتراثه؛ فالأعداء الذين انتصر عليهم بالأمس ينتصرون عليه اليوم ويثأرون لأنفسهم من ذلك التراث العريق. والسياب يستدعى الدلالة التراثية ويوظفها للايحاء إلى موضوعات معاصرة، وأحيانا يضيف على الموروث دلالة مناقضة له، مما يولد شعورا حادا بالمفارقة الدرامية بين ماضي الأمة وحاضرها؛ فالرموز التي ييئها السياب في قصيدته، مثل الصخرة والمثذنة والكعبة...⁽²⁾. تشير في المتلقي الإحساس بالفخر والاعتزاز والألم والتوجع في الوقت ذاته، وهذا الماضي العريق مصدر الاعتزاز لم يستمر، ولم تعد قادرة على فعل أي شيء، إلا إذا عادت إلى دلالتها المعنوية، وهذا ما يتفاءل به السياب قائلا:

قرأت اسمي على صخرة
وبين اسمين في الصحراء
تنفس عالم الأحياء

كما يجري دم الأعراق بين النبض والنبض

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 216.

(2) انظر بقية الرموز في القصيدة ص 217، 218.

ومن آجرة حمراء مائلة على حفرة
أضياء ملامح الأرض
بلا ومض

دم فيها فسمها
لتأخذ منه معناها

لأعرف أنها أرضي
لأعرف أنها بعضي

لأعرف أنها ماضي لا أحياء لولاها
وأنني ميت لولاه أمشي بين موتاه⁽¹⁾.

ويعبر السياب من خلال هذا المقطع عن حالة التواصل بين حاضر الأمة
وتراثها التاريخي، والثورة في المغرب العربي هو ذلك الأمل الذي يشير إليه السياب
ويعده حالة تواصل بين ماض عظيم وحاضر لأمة عربية.

الشخصيات الدينية الشريرة

• ياجوج وماجوج

يستدعي السياب قصة ياجوج وماجوج في قصيدته (الموس العمياء) وعندما
يتأمل السياب ذلك فإنه يتأمل السور الوهمي الذي يفصل بين بين بائعات الهوى
رخيصات الشرف وبين السكارى الزناة، وهذا ما يدعو إلى استدعاء قصة ياجوج
وماجوج وسورهما الذي ورد ذكره في القرآن الكريم. وما تضيفه الأساطير الشعبية
على هذه القصة حيث يقدمه السياب من خلال التداخي القصصي الذي يمنحه قدرة
التواصل في عملية الخلق الشعري، فيخرج بالقصيدة إلى تشكيل جمالي يتداخل فيها
القص الأسطوري بالواقع تداخلا فنيا يوحى بتشابه سور البغايا وسور ياجوج

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 218.

وماجوج بكونهما لا يثوران إلا بولادة الفعل الخلاق⁽¹⁾ ويذكر السياب أن الذين اغتصبوا المومس العمياء قوم لا يشبهون البشر، متعطشون للدماء والفساد: ليس الذين تغصبوها من سلالة هؤلاء:

كانوا مقطبة الجباه من الصخور

ثم تنص من فزع الضحايا زهوها ومن الدماء

متطلعين إلى البرايا كالصواعق من علاء⁽²⁾.

وتضيف الأساطير الشعبية أن ياجوج وماجوج يلحسان السور بلسانيهما كل يوم حتى يصبح في رقة قشرة البصل ويلدركهما التعب فيقولان: "غداً ستم العمل" وفي الغد يجدان السور على عهده من القوة والمتانة⁽³⁾. ويأتي توظيف هذه القصة في قول السياب:

هي والبغايا خلف سور، والسكارى خلف سور،

دميت أصابعهن: تحفر والحجارة لا تلين،

والسور يعضهن ثم يقيتهن ركام طين:

وطلول مقبرة تضم رفات "هايل" الجنين!

سور كهذان حدثوها عنه في قصص الطفولة:

"ياجوج" يغرز فيه، من حنق أظافره الطويلة

ويعض جندله الأصم، وكف "ماجوج" الثقيله

تهوي، كاعنف ما تكون على جلامده الضخام.

والسور باق لا يثل... وسوف يبقى ألف عام،

الطفل شاب وسورها هي ما يزال كما رآه

من قبل ياجوج البرايا توأم هو للسعير⁽⁴⁾.

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، 79.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 279.

(3) انظر هامش قصيدة المومس، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 279.

(4) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 279.

ويظل السور قائما بين هولاء ويأجوج ومأجوج مهما عملا ولن يتخطيا السور إلا بعد أن يولد لهما طفل يسميانه إن شاء الله" وهو الذي يحطم السور، يقول السياب:
ولكن (إن شاء الله)
- طفلا كذلك سميناه -

سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير⁽¹⁾.
ويقع السياب في خطأ في ذلك، فقد جاء في القرآن الكريم أن السور ينهدم قرب قيام الساعة بإذن الله تعالى، قال تعالى: ﴿قَالَ هَذَا رَحْمَةٌ مِنِّي فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ رَبِّي جَعَلَهُ دَكَّاءَ وَكَانَ وَعْدُ رَبِّي حَقًّا﴾ سورة الكهف، 98. وجملة القول أن السياب حاول أن يلامس المأساة الإنسانية وجرحها الدامي، من خلال المومس وتفكيرها بواقعها بأن السور الأبدي الذي يفصلها عن الرجل ولا تفلح في إرادته.

● قابيل وهابيل

تعد قصة هابيل وقابيل أول حادثة للقتل على وجه البسيطة لذلك تحمل رصيذا غنيا للصراع الإنساني على وجه العموم والأخوى على وجه الخصوص؛ فإذا كان هابيل الضحية الأولى في عالم البشر فإن الإنسانية مازالت تقدم أمثاله يوميا. وقد رفع السياب هذه الجريمة من المستوى الأخوي والفردى إلى المستوى الكونى لتحقق الرؤية بأقصى درجات الغضب، وترجع آلة الزمن إلى عصر هابيل وقابيل مخصصة بالرمزين الدينيين. والسياب من أكثر الشعراء المعاصرين استخداما لشخصية قابيل ويوظفه دائما رمزا للجاني، وهابيل رمزا للضحية⁽²⁾. ويظل رمزا هابيل وقابيل دليلا على بقاء الصراع سواء أكان ذلك الصراع يشكل حربا فتاكة بين الدول، أم كان صراعا سياسيا بين أبناء الوطن الواحد، لذلك يقول السياب:

قابيل باق و ان صارت حجارته سيفاً و إن عاد نارا سيفه الخدم

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 279.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 129.

ورد هابيل ما قاضاه بارئه عن خلقه ثم ردت باسمه الأمم⁽¹⁾.

كما يوظف السياب رمزي قابيل وهابيل ضد رفاق الأمس بشكل مبالغ فيه،
إمعانا في اكسابه دلالات الفاجعة فيصبح الرمز دليلا على ولادة الموت والظلام⁽²⁾

الموت في البيوت يولد

يولد قابيل لكي ينتزع الحياة

من رحم الأرض و من منابع المياه

فيظلم الغد

و تجهض النساء في المجازر⁽³⁾.

ويتحد السياب من قابيل رمزا لكل سبب يوجع الإنسان، وكان هذه الأوجاع

هي التفكير عما جناه قابيل وحفدته:

قالوا له و الداء من ذا رماه

في جسمك الواهي و من ثبته

قال هو التفكير عما جناه

قابيل و الشاري سدى جنته⁽⁴⁾.

وهكذا يضيف السياب رؤية مكثفة للرمز، فيخرج به من إطار الصراع الأخوي

إلى المحيط الإنساني، وهنا ينخلع عن الحادثة الزمان والمكان ويجعل هذا الرمز عائما في

محيط منفتح، وإن كانت هذه الحادثة الدينية قد وقعت في بيت الأخوة، حيث يقول في

قصيدة قافلة الضياع:

السائرين إلى وراء

كي يدفنوا هابيل و هو على الصليب ركام طين

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 200.

(2) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 61.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 252.

(4) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 170.

قاييل أين أخوك أين أخوك

جمعت السماء

آمادها لتصيح كورت النجوم إلى نداء

قاييل أين أخوك

يرقد في خيام اللاجئين⁽¹⁾.

وهذه إشارة إلى صرخة الإنسانية — وخاصة الشعب العربي — من جريمة اليهود المغتصبين لفلسطين، فقد أصبح هذا الشعب قتيلا كهابيل، لكنه يحمل ليدفن في خيام اللاجئين، ويعاني من الجوع والسل وسائر الأمراض والأوبئة وهذا ما بقي له من العالم:

السل يوهن ساعديه و جثته أنا بالدواء

و الجوع لعنة آدم الأولى و إرث الهالكين

ساواه و الحيوان ثم رماه أسفل سافلين⁽²⁾.

وهكذا استطاع السياب توظيف قصة هابيل وقاييل استعمالاً رمزياً معاصراً،

فجعل قاييل معادلاً تراثياً للعدو الصهيوني وإلى كل عدو، وهابيل رمزاً للضحية.

والسياب في توظيفه لهذه الشخصيات يطالب أبناء الأمة بالعودة إلى تاريخهم

وتراثهم كي يستمدوا منه الحقائق المشرقة التي تؤكد عزيمة القتال والتحرر والعودة.

فالصورة التي يستمدّها من التراث تحمل جملة من المعاني التي تومئ إلى هذا الموقف أو

تلك الحالة؛ فالإحعاءات الضمنية لصور التراث تعد جزءاً من الأسباب التي دفعت

السياب إلى استعمالها استعمالاً رمزياً وفنياً في شعره⁽³⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 203.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 203.

(3) انظر عدنان محادين، الصورة الشعرية عند بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، 1986، العراق،

• يهوذا الاسخريوطي

هو تلميذه الذي وشى به واسلمه⁽¹⁾. وهو من الشخصيات الدينية المنبوذة في التراث الديني، ويرمز للخيانة والسقوط والخسة والجريمة⁽²⁾. وهناك أوجه كثيرة ما بين قابيل ويهوذا؛ لأن كلا منهما قد اقترف جريمة في حق الإنسانية، كما أن أفعالهما ضد حركة البعث والحياة، لذلك تأتي صورة يهوذا في الموقف النقيض من شخصية المسيح عندما يكون رمزا للبعث:

هكذا عدت، فاصفر لما رأيي يهوذا..
فقد كنت سره⁽³⁾.

لقد عاد المسيح بعد أن توهم الخونة أنه مات، وأنهم قتلوه وصلبوه، فإذا هو قائم من جديد لم يمّت.. وهكذا توهم القاتل أنه أجهز على الحرية وهو يكتّم ذلك ويدفنه بسره... فإذا سزه يفتضح ويشهر به، وإذا هو فاشل حيثما كان يتوهم أنه ناجح والظالم هو الذي يموت بحقه ويأسه... فيهوذا غدا ضاويًا أخرق، غشى السواد عالمه وتآكلته الهموم والوساوس بذاته وطمر تحت صخرتها، والمسيح أدرك الخلود⁽⁴⁾.
وتأتي صورة يهوذا الحاكم الذي يقتل مدينته، ويظهر بالثياب الحمراء رمز الجريمة ويقوم بتسليط الكلاب على الأطفال الصغار وهم في المهد، لكي تنهش من لحومهم... لذلك يتساءل الشاعر مستنكرا:

أهذه مدينتي جريحة القباب
فيها يهوذا أحمر الثياب
يسلّط الكلاب

(1) المجيل متى، الاصحاح السادس والعشرون.

(2) انظر علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 130 / 129.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 246.

(4) ايليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر، دراسة وتقييم، بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي ج 2 دار الكتاب اللبناني، ص 215.

على مهود إخوتي الصغار و البيوت
تأكل من لحومهم و في القرى تموت⁽¹⁾.

ويظهر من استدعاء شخصية يهوذا أنه نموذجاً للخائن الذي لا رحمة في قلبه،
فكل مجرم يهوذا، وكل خائن في الزمن الحاضر يهوذا... وفي مدينة السندباد المعاصرة
يهوذا بشع متوحش يسلط الكلاب على الصغار بصورة وحش مفترس. ولا يخرج
المدلول الرمزي لـ (يهوذا) عن رمز السقوط والخيانة في جميع قصائد السياب:

سَحَتِ الرؤيا ضياء من لظاها
صابغا ما تبصر العين القريح
مازجا بالشيء ظلّه
خالطا فيها يهوذا بالمسيح
مدخلا في اليوم ليله
بانيا في عروة المهد الضريح
الدماء⁽²⁾.

إن الخلط ما بين المسيح ويهوذا، هو دلالة التناقض بين أهداف ومرامي
الشخصيتين؛ فالمسيح رمز التضحية والفداء... ويهوذا رمز الخيانة والجريمة ولا يأت منه
إلا الدمار والهلاك والدماء والقتل. ويرى السياب في تعبيره عن رؤيته أن خلط الخير
بالشر والوهم بالواقع، والصالح الخير بالشرير المارق.. وهذا التخطف في الصورة
يمنحها العمق والصدق في آن معا، ولقد كان التفصيل والتعليل آفة في الشعر وبخاصة
في الصورة التاريخية الأسطورية⁽³⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 253.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 233.

(3) ايليا الخاوي، الشعر العربي المعاصر، ج 4 ص ص 22-23.

• شخصية العازر

تعد شخصية العازر من الشخصيات التي حظيت بلون من القداسة، والعازر هو الشخص الذي أحياء المسيح بعد موته استجابة لطلب أخته مريم ومرتثا⁽¹⁾. وقد شاع استخدام هذه الشخصية على السنة الشعراء كرمز للبعث بعد الموت، وهذا هو المدلول العام لاستدعاء هذه الشخصية. ويستدعي السياب شخصية العازر ليصور من خلالها أن البعث الذي تم على يد عبدالكريم قاسم كان بعثا كاذبا وأن الخير المرجو من ثورته لم يأت بالثمار المرجوة؛ بل على العكس من ذلك؛ فالموت الذي كان يطرق على أبواب بغداد في ظل النظام الملكي أفضل بكثير من تلك الأحوال التي آلت إليه في ظل حكم عبدالكريم قاسم؛ فالعازر في رؤية السياب هو الإنسان العراقي المفجوع الذي واكب مرحلة الثورة... وأصبح يتمنى أنه لم يبعث؛ لأن بعثه لم يأت له إلا بالجوع والعطش والظلم والقهر⁽²⁾ يقول السياب:

من أيقظ العازر من رقاده الطويل

ليعرف الصباح و الأصيل

و الصيف و الشتاء

لكي يجوع أو يحسّ جمره الصدى

و يحذر الردى

و يحسب الدقائق الثقال و السراع

و يمدح الرعاع

و يسفك الدماء

من الذي أعادنا أعاد ما نخاف

من الإله في ربوعنا

تعيش ناره على شموعنا

(1) المجيل يوحنا، الاصحاح الحادي عشر، الكتاب المقدس، العهد الجديد، طبعة كمبرج، 1927، ص 168.

(2) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 43.

يعيش حقه على دموعنا⁽¹⁾.

فإذا كانت عودة العازر إلى الحياة تمثل البعث والنماء والخصب؛ فإن السياب قد عكس المدلول ليظهر عظم الفاجعة.. فكل ينابيع الخير قد جفت في ظل حكم عبد الكريم قاسم ويظهر عظم الفاجعة من خلال استدعاء شخصية العازر التي تمثل البعث بعد الموت.. ففي ظل ذلك تستحيل ينابيع الخير والعطاء... وهذه المفارقة في استخدام شخصية العازر. ويؤكد السياب أن ثورة عبد الكريم قاسم قد جاءت تحمل معها العقم والموت والدمار، وأن المسيح الذي جاء ليحي العازر قد مات قلبه؛ فالحلم الذي كان يحلم به الناس في العراق في تفجير ينابيع الخير والعطاء.. آمال الثورة، كان مجرد حلم لم يسفر إلا عن انطلاق قوى الشر والطغيان والدمار:

من الذي أطلق من عقالها الذئاب

من الذي سقى من السراب

وخبأ الوباء في المطر

الموت في البيوت يولد

.....

و يهلك المسيح قبل العازر...⁽²⁾.

وهكذا استطاع السياب من خلال توظيفه لشخصية العازر التراثية أن يظهر البطش والطغيان الذي ارتكبه قاسم واتباعه في حق العراق، وقد تميز السياب في توظيفه لهذه الشخصية بالذكاء والحنكة، فقد استطاع أن يختبئ عن أعين السلطة، وأن يفصح في الوقت نفسه عن همومة ومضمونه الفكري ورؤيته العصرية للواقع الذي يعيشه، وتوظيف هذه الشخصية كان له دور بارز في النص الشعري، فلو اسقطنا هذه الشخصية لفقد النص قيمته ومدلوله الفني والأدبي وهذا ما يؤكد أهمية استدعاء

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 429.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 252.

الشخصية التراثية في النص الشعري ودورها الفني في اختفاء المعنى والدلالة للنص الشعري.

وعندما يصل السياب إلى مرحلة اليأس، اليأس في مواجهة الموت، يتلهف لمعجزة الشفاء..معجزة تفوق كل مألوف..معجزة تحيي العظام وهي رميم، وبقدرة تجمد النهر جسرا ليسوع، وتفتح البحر طريقا ترابا للكليم..وقدرة قالت للعاز: قم؛فقام العازر من القبر وكأن شيئا لم يكن، وأخذ تثبت السياب بالمعجزة الخارقة للطبيعي المألوف في جتمية قوانين الطبيعة⁽¹⁾.

ليت عصر النبوات لم يطو حلمه
وشت المعجزات الخواشي فكانت و كنا
ليتني العازر انفض عنه الحمام
يسلك الدرب عند الغروب
يتمهل لا يقرع الباب من ذا يؤوب
من سراديب للموت عبر الظلام⁽²⁾.

• عزرائيل

ملك الموت والمكلف بقبض الأرواح وإنهاء الحياة وفنائها، ويوظف الشعراء رمزية هذه الشخصية لترمز إلى قوى الفتك والموت، وكل ما يهدد الحياة الإنسانية⁽³⁾، والسياب يستدعي هذه الشخصية في كثير من قصائده ففي قصيدة ثعلب الموت يأتي توظيف هذه الشخصية لترمز إلى القوى التي تسحق شعب العراق وما يؤدي به إلى هلاك ودمار وضياع:

ثعلب الموت فارس الموت عزرائيل يدنو و يشحذ
النصل. آه

(1) مدني صالح، هذا هو السياب، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1981، ص 109.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 155.

(3) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 123.

منه آه يصكّ أسنانه الجوعى و يرنو مهددا يا إلهي

ليت أن الحياة كانت فناء

قبل هذا الفناء هذي النهاية

ليت هذا الختام كان ابتداء

واعذاباه إذ ترى أعين الأطفال هذا المهدد المستبيحا

صابغا بالدماء كفيّ في عينيه نار و بين فكيه نار⁽¹⁾.

ويقدم السياب أيضا صورة لعزرائيل في قصيدة حفار القبور حيث يظهر أن حفار القبور يبدو ساخطا؛ لأن عزرائيل لا يزور بلدته فلا موت فيها، على الرغم من وجود ملامح للموت؛ فالغربان تنعب، والمرضى الجائعون كثر.. والحفار يستغرب من هذا النعيب فلا موت يحدث، والكون ما يزال يعج بالأحياء وإن كانوا بصورة متماهية في هيئة الموت:

وعلام تنعب هذه الغربان والكون الرحيب باق يدور يعج بالأحياء مرضى جائعين

بيض الشعور كأعظم الأموات لكن خالدين لا يهلكون علام تنعب ان عزرائيل مات⁽²⁾.

ويعلل الحفار سبب غياب عزرائيل عن بلدته، بأنه مشغول في الحرب فلا وقت لديه لزيارة بلدته التي أصبحت تعج بساكنيها:

نبئت عن حرب تدور لعل عزرائيل فيها

في الليل يكدح و النهار فلن يمر على قرانا أو بالمدينة و هي توشك أن تضيق بساكنيها

نبئت أن القاصفات هناك ما تركت مكانا إلا وحل به الدمار فأى سوق للقبور⁽³⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 241.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 288.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 289.

ويدين السياب بهذا التصور للحروب وما تأتي به من دمار وهلاك للبشرية... من خلال استدعاء شخصية عزرائيل التي ترمز للفناء والفتك.

• أبرهة الأشرم

يستدعي السياب شخصية أبرهة الأشرم، الذي أراد أن يهدم الكعبة الشريفة وقد قام أبرهة بجشد الفيلة والحراب، وهي أعلى تقنيات الحرب آنذاك ليهدم الكعبة الشريفة، رمز الحضارة العربية:

هذا قبرنا أنقاض مثذنة معفرة

عليها يكتب اسم محمد و الله

على كسر مبعثرة

من الأجر و الفخار

فيا قبر الإله على النهار

ظل لألف حربة و فيل

و لون أبرهة

و ما عكسته منه يد الدليل

و الكعبة المحزونة المشوّهة....⁽¹⁾.

إن أبرهة أراد أن يهدم الحضارة العربية وعلى رأسها رمز القداسة الكعبة الشريفة بكل ما لديه من قوة، وإذا كان هذا العدو في الزمن الماضي فهو لا يختلف عن عدو القرن العشرين من الدول الاستعمارية التي حاولت بجهدا طمس المعالم العربية والإسلامية وإبادتها وخاصة في المغرب العربي الذي جثم الاستعمار الفرنسي عليه مدة من الزمن، فالهدف نفسه والطريقة هي ذاتها والغاية قبرنا وقبر حضارتنا العربية، لذلك أسقط السياب دلالة الاستدعاء من الماضي (أبرهة) على عدو القرن العشرين.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 216.

● جنكيز خان

يستدعي السياب من الشخصيات السياسية والتاريخية، شخصية جنكيز خان السفاح المغولي المشهور بفساده في الأرض، والسياب يوظفها في شعره ويسقط دلالتها على الحكم الملكي في العراق آنذاك. أي أن صورة (الحاكم/ في بغداد) في العصر الحديث ما هي إلا صورة أخرى للسفاح جنكيز خان. ويظهره السياب بصورة بشعة؛ فملاعجه لا تشبه ملامح البشر، فله أعين بلا أجفان وله فم بلا أسنان، ويعوي كما تعوي الكلاب، ويدعي أنه إنسان، ويتساءل الشاعر مستنكراً، هل عاد جنكيز إلى الحياة إلى بغداد من جديد؟

يوم بلا ميعاد

جنكيز هل يحيا

جنكيز في بغداد

عين بلا أجفان

تمتد من روعي

شديق بلا أسنان

ينداح في الريح

يعوي أنا الإنسان⁽¹⁾.

كما يستدعي السياب شخصية جنكيز خان في قصيدة "هاي كونغاي كونغاي" إذ يصور المرض الذي يقتل الإنسان ويؤلمه ويهلكه كأنها أفعال جنكيز عندما كان يمد سيفه ليفتك بالبشر، ومن هنا يسقط السياب دلالات جنكيز الوحشية على الواقع المعاصر:

حتى استجاب السحاب الجون فانهقدت في الجو حباته الغبراء فاحتجبا
وانهل لا عن ندى صاف ولا مطر بل عن دم من ثدي مزقت حلبا

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 233.

أو عن مشاش من الأحداق فقاما سيخ جنكيز دام ينفث اللها⁽¹⁾.

وفي قصيدة "بور سعيد" يصور السياب الأعداء الذي جاءوا إلى مصر بأنهم أحفاد جنكيز خان، وأن ابتعدوا في النسب عنه، فوجه الشبه الذي يجمعهم القتل والفساد والتدمير بكل أنواعه والهدف المنشود لهم طمس الحضارة العربية وهويتها بكل ما لديهم من وسيلة:

أبناء جنكيز في روح وإن بعدوا في نسبة رب قريبى دون منتسب
شر اللصوص إذا عف التار فما عفوا عن الريش و الأمال و اللّعب⁽²⁾.

• الحسن البصري

لقد عانى السياب من المرض، ولذا تنقل من بلد إلى آخر بحثاً عن معجزة الشفاء، وقد رافق ذلك الألم والمرض غربة وحنين إلى الوطن والأهل... لذلك يستدعي شخصية الحسن البصري وهو يحب أرض واق واق باحثاً عن زوجته وأطفاله:

إن يكتب الله لي العود إلى العراق
فسوف أثم الثرى أعانق الشجر
أصيح بالبشر
يا أرج الجنة يا إخوة يا رفاق
الحسن البصري جاب أرض واق واق
ولندن الحديد و الصّخر
فما رأى أحسن عيشاً منه في العراق⁽³⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 202.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 265.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 172.

فإذا كان السياب في رحلاته المتعددة يبحث عن العلاج والشفاء؛ فإن للحسن البصري رحلاته أيضا في البحث عن زوجته وأطفاله، فقد طاف البلاد بحثا عنهما، السياب والحسن البصري كلاهما عاني من رحلة البحث الطويلة واشتد عليهما الحنين إلى الوطن، ويظهر ذلك من خلال قوله: (فما رأى أحسن عيشا منه في العراق) إن طابع الحنين إلى الوطن يظهر بشكل جلي في النص الشعري، لذلك فلم يجد السياب شخصية عانت من البحث والغربة أفضل من الحسن البصري في رحلاته، وهذا ما يتوافق مع السياب في شوقه وحنينه إلى الوطن حتى يلثم الثرى.

● عنتره بن شداد

يوظف السياب بعض ملامح السير الشعبية؛ فعنتره بن شداد واحد من هذه الشخصيات التي تم توظيفها في النسيج الشعري السيابي، وهي من الشخصيات المحببة والتي تترد كثيرا على السنة الشعراء والأدباء.

يجمع السياب ما بين عنتره وعبلة وهو جمع مألوف لطبيعة العلاقة التي تربط عنتره بعبلة فهما شريكان في الدلالة والرمز؛ فعنتره الفارس الأسود الذي يناضل من أجل محبوبته "عبلة" فيحطم القيود المتمثلة بالطبقية لأحرار والعبيد وللوصول إلى هذا الهدف يحتاج إلى ركوب الأخطار وتحدي الصعاب، وأما عبلة فتظهر في صورة المرأة التي لا تقبل إلا بهذا الفارس؛ فعنتره / الرمز يجوب الصحراء يبحث عن شيء يحبه، قريب إلى قلبه.. وليس له محبوبة إلا عبلة، يقول السياب في قصيدة إرم ذات العماد:

يا وقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس ذاك عنتره يجوب

دجى الصحارى ان حي عبلة المزار⁽¹⁾.

إن بحث عنتره عن محبوبته يماثل بحث السياب عن الأمل / الحلم المدينة الغائبة إرم ذات العماد وهكذا يحقق السياب تداخلا بين إرم ورمز آخر هو عنتره، وهو هنا رمز جزئي يحقق مدلولاً مرتبطاً بالرمز الأصلي، وهذا المدلول هو صورة الباحث

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 316.

(عنتره) الذي يجوب الصحاري ويقف على أسور من يحبّ عبلة فيصبح النص رمزا مركبا، عنتره الباحث عن عبلة، والشاعر المعاصر الباحث عن إرم المنتظر ظهورها من خفاء طويل⁽¹⁾. وعندما يوحد السياب بين الوطن والحبيبة، يصور قصة عنتره عندما كانت تروى حول التنور.

ويستعيد السياب من خلال استدعاء (عنتره بن شداد وعبلة) وحكايتهما التي كانت تروى حول التنور، ويستذكر السياب هذه القصص عندما كان العراق وما تقصه العجائز في ذلك الوقت، يستذكر ذلك وهو بعيد عن وطنه في روما يعاني الألم والغربة والحنين إلى الوطن.. ولعل ذلك يماثل حنين عنتره لمحبوته:

سأعود فأقطع سلّما وثبا

لأضمّك يا أبد الشوق

يانور المرفأ يهدي القلب إذا تاه

يا قصة عنتر إذ تروى حول التنور فأحيها

سأحسن عبيرك في نفسي

ينثال و يقرع كالجرس⁽²⁾.

● حفصة

من شهيدات محافظة الموصل، وقد تعرضت عائلتها لأعنف أسلوب في البطش والقتل على أيدي الشيوعيين، فقد داهم الشيوعيون منزل والدها علي العمري وحاولوا أن يلغوا في الأعراض المحصنة فانتفض علي العمري للدفاع عن ابنته الوحيدة زينة فتيات الموصل، كما أن حفصة حاولت هي أيضا أن تحمي والدها بجسدها؛ لكنه خر صريعا بين يديها، ولم يكتفوا بذلك؛ بل حاولوا افتراسها حية لكنها

(1) خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجليل، الطبعة الأولى، 1989، ص 29.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 105.

آثرت هي الأخرى أن تموت شريفة عفيفة طاهرة حرة، وهكذا استشهدت حفصة،
وعلقت جثتها على عمود نور في الموصل⁽¹⁾.

حفصة المرأة العادية تحولت بأفعالها إلى رمز في الدفاع عن الشرف والعفة
والدفاع عن والدها الذي قضى لحبه بين يديها وأمام ناظريها، فأثرت تروي الثرى
بدمائها الطاهر.

والسياب الذي كان أحد أفراد الحزب الشيوعي ثم انفصل عنه بعد أن علم
أفعالهم الشنيعة في العراق آنذاك قام بتمجيد حفصة وتصوير مشهد قتلها المرعب دونما
رأفة ولا شفقة ولا إنسانية. لذا يستدعي السياب هذه الشخصية ويسمو بها إلى درجة
أسطورية حيث يربطها بأسطورة عشتار آلهة الخصب والحب عند البابليين، يقول:
عشتار على ساق الشجرة

صلبوها دقوا مسمارا

في بيت الميلاد -الرحم

عشتار بحفصة مسترة

تدعى لتسوق الأمطارا

تدعى لتساق إلى العدم

عشتار العذراء الشقراء مسيل الدم

صلّوا هذا طقس المطر

صلّوا هذا عصر الحجر

صلّوا بل أصلوها نارا

تموز تجسّد مسمارا

من حفصة يخرج و الشجرة

النهد الأعذر فاض ليطعم كل فم

(1) حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، ص 221/222 نقلا عن هلال ناجي "حتى لا ننسى"
فصول من مجزرة الموصل.

خبز الألم
الآقة صاح القصباب
من هذا اللحم بفلسين
إقطع من لحم النهدين
اللحم لنا و الأثواب
ستكون لمسح السكينة
من آثار دم الأطفال
من آثار دم المسكينة
فتلحي زنود العمال⁽¹⁾.

إن من صفات أسطورة عشتار أن تقدم لها القرابين، ولكنها هنا تصلب، ويدق مسمارا في بيت الميلاد دلالي الإخصاب وهذا ما فعله الشيوعيون، فقد أرادوا أن يقضوا على كل منبع للحياة. وأن اقتران حفصة بعشتار استلزم الصلب، وهذا ليس من ملامح أسطورة عشتار؛ لكن اقترانها بحفصة استدعى صلبها وقتلها الذي هو قتل للحياة، وهذا يدك على عظم الفاجعة التي قام بها الشيوعيون من قتل حفصتها وأثرابها أيضا.

لقد أصبحت عشتار تساق إلى العدم / القتل بدلا من أن تسوق الأمطار، وحفصة العذراء تسال لها الدماء، والشاعر هنا يوحد بين حفصة وعشتار. إن هذا المناخ الذي قتلت به حفصة يستدعي الصلاة.. صلاة من أجل مطر الثورة ضد الشيوعية، وصلاة أخرى للحجر والارتداد إلى الغوغائية والإحباط، وصلاة ثالثة تكون بإصلاء النار؛ لأنها الوحيدة القادرة على التطهير من الشيوعية.

ولا يبدئ السياب تفاؤلا بالثورة، فقد خيم عليه اليأس والإحباط، لأنه يقول "النهد الأعذر فاض ليطعم كل فم خبز الألم" و "خبز الألم قلب الدلالة المتوقعة للمتلقى، فيدل التفاؤل خيم اليأس، لقد أطعمت حفصة كل من حولها خبز الألم

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 236.

ولحمها يباع بأرخص الأثمان، فهي هو القصاب ينادي هذا اللحم بفلسين، ويأتي شار يطلب لحم النهدين، وهذا قمة الفطرسية، وانعدام قيمة الإنسان عند الشيوعيين، حتى أنه لحمه لا يباع إلا بفلسين... ويتابع أدق التفاصيل لمقتل حفصة وما ارتكبه رفاق الأمس أمام حفصة المصلوبة العارية لا ذنب لها سوى أنها أرادت أن تدافع عن شرفها وعرضها... حتى ملابسها لم تسلم من دنسهم، فقد أصبحت لمسح السكين، وهكذا تتحول حفصة إلى رمزية الخصب القتل.

كما يصور السياب أن خطر التتار أقل بكثير من خطر عبد الكريم قاسم وأتباعه، وهذا يعطي تعظيماً للإجرام الذي قام به قاسم مصوراً بذلك من خلال بشاعة مشهد صلب حفصة، وهي مربوطة بالحبال:

و ليتك في قطار مر حين تنفس السحر
فقصّ على سرير السكة الممدود أماراسا
تعلق في نهايتهنّ جسم يحصد النظر
عليه الجرح بعد الجرح بعد الجرح أكدا
ليهوي جسم حفصة لابسا فوق النجيع دما
و أماراسا⁽¹⁾.

كما يستدعي السياب شخصية حفصة في قصيدة "إلى العراق الثائر" ويبدئ تفاؤلاً بالثورة ضد عملاء قاسم وأتباعه:

يا حفصة ابتسمي فتغرك زهرة بين السهوب
أخذت من العملاء ثارك كف شعبي حين ثار
فهوى إلى سقر عدو الشعب فانطلقت قلوب
كانت تخاف فلا تحن إلى أخ عبر الحدود
كانت على مهل تذوب⁽²⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 119.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 176.

● السندباد:

لم يقتصر السياب على توظيف الشخصيات الدينية والتاريخية، بل أهتم بالشخصيات الشعبية أيضاً، وهذا مظهر من مظاهر تأثر الشاعر بتراثه الشعبي، فقد استدعى كثير من الشعراء شخصيات ألف ليلية وليلة، وخاصة شخصية السندباد التي حظيت باهتمام بالغ من شعراء العصر الحديث، حتى أننا "لا نكاد نفتح ديواناً من دواوين الشعر العربي الحديث إلا ويطالعنا وجه السندباد، من خلال قصيدة أو أكثر من قصائده، وما من شاعر عربي إلا وقد اعتبر نفسه سندباداً، في مرحلة من مراحل حياته الشعرية".⁽¹⁾ والشاعر المعاصر لا يوظف الشخصية الشعبية بصورتها وشكلها الشعبي الأولي، بل يدخل عليها إضافات من واقعه وأفكاره ومعاناته والشيء الذي يطمح بقوله في النص الشعري؛ لتتأطر الشخصية الشعبية التراثية عند توظيفها في الشعر بخصوصية تصور كل شاعر حسب رؤيته للواقع الذي يشعر به ويعيشه أو تصويراً لهموه الذاتية⁽²⁾.

وقد وظف السياب شخصية السندباد في أكثر من نص شعري، لا بل أصبح شخصية محورية، في بعض قصائده، ففي قصيدة "رحل النهار" يتخذ السياب من شخصية السندباد قناعاً له يبحث فيه عن أحزانه، وهو يعاني من شدة الألم، ويجلس على فراش الموت في لبنان:

● رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبائله على أفق توهج دون نار
و جلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
و البحر يصرخ من ورائك بالعواصف و الرعود

(1) علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ليبيا، ع 4، فبراير، 1974، ص 55.

(2) انظر علي حداد، بدر شاكر السياب، قراءة أخرى، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 1998، ط 1، ص 118.

هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم و المحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي هو لن يعود⁽¹⁾.

يمزج السياب بين شخصية السندباد الشعبية وحكاية عوليس؛ فيجمع ما بين
الأسطورتين في آن واحد، ويسقط السياب أبعاد تجربته الذاتية على السندباد فيظهر
بصورة جديدة. وتبد شخصية السندباد وعوليس مضادة لشخصية السياب المهزومة
والمنكسرة، فالقصيدة بكاملها تمثل حالة من الشعور بالاحباط واليأس وانعدام الأمل؛
فالنهار قد رحل وانطفأت ذبائته على الأفق المتوهج.. الخ

السندباد هنا هو الرجاء والحب والحلم، فقد سجن واحتجز في قلعة من الدماء
والداء، والسندباد هو هو السياب ذاته، السياب الأول هو الفتى المتعافي القادر ذاك
هو فتى الحب والسحر.. لكنه قد توارى وأصابه الداء، وزجه في قلعة سوداء حصينة
لا قبل له في التفلت منها، لذلك لن يعود، والسياب لن يبرأ ولا سبيل
لشفائه.. فالسندباد هو قناع الشاعر، هو ذات الشاعر الماضية القوية، وقد أيقن أنه لن
يعود إليها بعدما أصبح جثة هامدة لا تقوى على شيء⁽²⁾.

وتظل الزوجة الوفية منتظرة، لكن أمل الانتظار قد زال بزوال الشباب،
والسندباد لم يعد.. ويبدو شعور اليأس والاحباط قد خيم على السياب فرحلة العودة
إلى الوطن والأهل والزوجة أصبحت ضرباً من الخيال:

خصلات شعرك لم يصننها سندباد من الدمار
شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها و غار

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 141.

(2) ايليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 71.

و رسائل الحب الكثار

مبتلة بالماء منظمس بها ألق الوعود

و جلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار

سيعود لا غرق السفين من المحيط إلى القرار

سيعود لا حجزته صارخة العواصف في إصار

يا سندباد أما تعود؟

كاد الشباب يزول تنطفئ الزنابق في الخدود

فمتى تعود⁽¹⁾.

السياب/ السندباد لم يعد، ولم يراد له ذلك، فلم يوحى ببارقة أمل في عين حبيبته التي تنتظره، لأن آلهة البحار أسرته، ولأنه عاجز عن تحقيق فعل الأسطورة، لذلك جعل السياب من حياته هو حكاية أسطورية⁽²⁾. وهذا بدأ السياب/ السندباد مهزما منكسرا في قلعة سوداء، ويطلب من زوجته ألا تنتظره بعد، لأنه لن يعود، وكيف يعود وهو يعلم أنه مصاب بعلّة لن تفارقه حتى يفارق الحياة.

وإذا كان السندباد يمثل رمزا للرحالة المغامر الذي تواجهه ألوان من المستحيلات في رحلاته، ويستطيع التغلب عليها بحسن تدبيره حتى غدا رمزا للمغامر العظيم⁽³⁾، فإن للسياب رحلاته أيضا مع المرض والفقر والألم، والغربة والنفي، لذلك وجد السياب في شخصية السندباد صورة صادقة في نقل تجربته الشعرية بما تحمل من سمات شعورية يطمئن لها في نقل واقعه وما يواجهه من مصاعب، لذلك جاءت صورة السندباد تمثل البحث الدؤوب عن أمل هارب لسعادة يطارده الشاعر خيالها⁽⁴⁾ ففي قصيدة دار جدي يقول:

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 142.

(2) محسن أطميش، دير الملاك، ص 152.

(3) علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، ص 200.

(4) علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، ص 200.

و في المساء كنت أستحمّ بالنجوم
عيناي تلقطانهنّ لجمّة فنجمّة وراكب الهلال
سفينة كأنّ سندباد في ارتحال
شراعي الغيوم
و مرفأي المحال⁽¹⁾.

السندباد كما تصوّره الليالي، يعود من رحلاته بالغالي والنفيس، والغريب من
الحكايات والطريف من الحكايات والنوادر، لكنّ توظيف السياب له جاء بطريقة
مغايرة، إنه مسافر لا ترجى عودته كما أنه لا يعود بالغالي والنفيس من الأشياء.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 232.

الفصل الثاني

استدعاء الرموز الأسطورية وتوظيفها في إبداع السياب الشعري

الفصل الثاني

استدعاء الرموز الأسطورية وتوظيفها في إبداع السياب الشعري

الأسطورة والتراث

ترتبط الأسطورة بالتراث ارتباطاً وثيقاً، ومن هنا جاءت دراستنا للأساطير باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من تراثنا⁽¹⁾ الإنساني على الرغم من البعد الزمني ما بين تراث البشرية وعالم اليوم؛ لأن الموروث الأسطوري يبقى مؤثراً بالرغم من الهوة الزمنية ما بين العصرين.

لذلك لا بد من دراسة الأسطورة على اعتبارها من أهم أعمدة التراث ولأنها تحمل مشاعر إنسانية جياشة وأحاسيس وتصورات ومواقف تطلعوننا على فلسفة الإنسان في الوجود وعلى محاولاته الفكرية الأولى والتي تتضمن خلاصة تجاربه وماضيه وكيف كان يستنتج من هذه التجارب منطقة ومفاهيمه وتعامله مع واقعه.. ووفق مضامين أخلاقية تمت صياغتها في قوالب أدبية ذات خصوصية توارثتها الأجيال وعدلت فيها وأضافت إليها، مما جعل الأسطورة محل عمل دائم لا يتوقف فهي حفرة حية⁽²⁾ لذلك تظل الأسطورة تسجيلاً للوعي الإنساني واللاوعي في آن معاً؛ فالأسطورة وأن اشتملت على حقائق يمكن أن تنكشف بوضوح إذا استطعنا تفسيرها ضمن إطارها التاريخي فكثيراً ما يلتقي منطق الأسطورة ومنطق العلم فيؤديان غرضاً واحداً هو جعل الكون مفهوماً وطريقاً في آن واحد، وهذا ما نلاحظه حين تتناول الأسطورة العناصر المادية المعروفة، وهي التراب والهواء والنار والماء، وهي العناصر التي يتألف منها الكون⁽³⁾ وقد أنبأنا الأساطير أن الفكر اليوناني القديم كان سابقاً على الفلسفة.... وكان يتميز بالطابع الصوري التجريدي.... فالفكر

(1) سيد القمني: الأسطورة والتراث، سنا للنشر، الطبعة الأولى، 1992، ص 19.

(2) سيد القمني: الأسطورة والتراث، ص 20.

(3) سعيد عبدالعزيز، الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، دون طبعة، 1996، ص 12.

اليوناني القديم كان يضع مبدأ كلياً لتفسير الأشياء... وهذا المبدأ كان بمنزلة المقدمة التي تستولد؛ فالآلهة هي التي كانت تعرف حقيقة الأشياء، وهي التي كانت تخاطب الذكاء الإنساني وتعلن عن الغيب وتشدد بالنظم والقوانين التي تحكم مجرى الواقع⁽¹⁾ ولما كانت الأسطورة مادة ديناميكية حية اتجه كثير من الشعراء لاستلهاام الأساطير في قصائدهم يوظفونها توظيفاً فنياً رائعاً. والشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد وموهبتهم الأساسية هي القدرة على التكثيف فلا يستطيعان أن يتأملوا شيئاً دون أن يمنحاه حياة داخلية وشكلاً إنسانياً؛ لذلك يلتفت الشاعر الحديث إلى عصر الأولوية كما يلتفت إلى فردوس مفقود⁽²⁾ وهنا تكمن نقطة إلتقاء ما بين الشاعر وصانع الأسطورة والعودة إلى التراث الأسطوري عند الشاعر المعاصر.

وعليه فإننا اهتمامنا بالتراث القديم - الأسطورة - وبدراستها يكون الطريق الصحيح للوصول إلى جذور كثير من الاعتقادات التي توجه فكر وسلوك إنسان اليوم، وربما يصل الأمر إلى تعديل السلوك دون الاصطدام مع عنصري الدين والسياسة.

• الأسطورة

تعد الأسطورة من الأدوات التي يستعين بها الشاعر العربي المعاصر من خلال كونها فكراً إنسانياً بدائياً، وقد استطاع السياب من خلال اطلاعه وثقافته الواسعة وتجاربه الكثيرة أن يفهم الواقع المعاش وذلك من خلال اظهار ثغراته وتناقضاته، فقد صور زيف المدينة بما فيها من تدهور وتطاحن.. والعلاقات الأخوية التي أصبحت غير حميمة، وقد صور كل ذلك من خلال الأساطير التي استقاها من التراث الاسطوري، وقد كانت العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلى منابع البكر

(1) سعيد عبدالعزيز، الأسطورة والدراما، ص 8.

(2) سعيد عبدالعزيز، الأسطورة والدراما، ص 8.

للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتنها الاستعمال اليومي⁽¹⁾

ويظل مفهوم الأسطورة غائما غير محدد؛ فقد تعددت الآراء والنظريات حتى أصبحت تشكل خلافا بين المتخصصين، وإن دل ذلك على شيء؛ فإنما يدل على خصوبة عالم الأسطورة واتساعها وشموليتها، وقد ذهب كل باحث للنظر إلى الأسطورة من زاوية معينة... فهناك من يركز على الجانب الفلسفي؛ فيرى أن الأسطورة "تكشف عن حقيقة مهمة - وإن تعذر إثباتها - حقيقة يمكن أن ندعوها حقيقة ميتافيزيقية"⁽²⁾ وهناك من يركز على الجانب اللغوي فيرى "أن الأسطورة نوعا من اللغة الشعرية، اللغة الشعرية الوحيدة التي لم يكن الإنسان قادرا عليها في مرحلة تطوره البدائية، وهي مع ذلك لغة حميمة لها مبدؤها البنيوي، ومنطقها الخاص"⁽³⁾ وأما ماركس مولر فيرى فيها السداجة وحنون الإنسان في العصر البدائي، فهي تصوير لفترة من الجنون كان على العقل البشري أن يجتازها"⁽⁴⁾.

وهكذا تعددت زوايا النظر إلى الأسطورة، فكل أخذ ينظر إليها من معينة الخاص وفهمه لها، وعلى الرغم من تعدد وجهات النظر للأسطورة فإنها لا تخرج عن كونها مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العصور الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج في عالم الظواهر بما فيها من عالم وإنسان وحيوان ونبات، ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بالوهيتها فتعددت في نظر الآلهة تبعا لتعدد مظاهرها المختلفة..⁽⁵⁾ وتظل الأسطورة ترمي إلى معنى عميق

(1) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، د(ط،ت) ص 12.

(2) ه فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الحياة، بغداد، 1960، ص 18.

(3) وليم ويميزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ترجمة محي الدين صبحي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد الثامن، أيار، 1976.

(4) أحمد كمال زكي، الأساطير، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص 107.

(5) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، 19.

ويقصد بها تفسير مظهر من مظاهر الوجود، ولذا كانت الشكل الأولي للفكر العلمي والفلسفي والوسيلة الوحيدة الباقية لدى الإنسان عندما يعوزه التعبير الفعلي الواضح⁽¹⁾

ولكثرة التفسيرات حول مفهوم الأسطورة، تعددت أيضا وجهات النظر إلى أنواع الأسطورة، فقد عدت الدكتورة نبيلة إبراهيم خمسة أنواع من الأساطير⁽²⁾:

- أسطورة التكوين: وهي التي تصور لنا عملية الخلق.
 - الأسطورة الطقوسية: وهي التي تمثل لجانب الكلامي بطقوس الأفعال التي من شأنها أن تحفظ للمجتمع رخاءه.
 - الأسطورة التعليلية: وهي التي يحاول الإنسان البدائي أن يعلل أي ظاهرة تستدعي نظرة ولا يجد لها تفسيراً، إذ يخلق بذلك حكاية أسطورية تفسر هذه الظاهرة.
 - الأسطورة الرمزية: وهي التي تتضمن رموزاً تتطلب التفسير، وقد تكون هذه الأسطورة ألفت في المراحل السابقة.
 - أسطورة البطل الإله: وهي التي يكون فيها البطل مزيجاً من الإنسان والإله، إذ يحاول فيها الإنسان الوصول إلى مطاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده نحو العالم الأرضي.
- أما الدكتور أحمد زكي فيقسمها إلى أربعة أقسام⁽³⁾:
- الأسطورة الطقوسية: وهي التي ارتبطت بالعبادة، وعنيت برصد الجزء الكلامي من الطقوس قبل أن تكون حكاية لهذه الطقوس.

(1) فوكيه أندين، ترجمة عبدالرحمن بدوي، د(ط،ت) ص 7-8.

(2) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د(ط،ت) ص 5-22.

(3) انظر أحمد كمال زكي، الأساطير، ص 45-51.

- الأسطورة التعليلية: وهي التي وجدت بعد أن ظهرت فكرة وجود كائنات حية خفيفة في مقابل ما هو كائن من الظواهر الطبيعية (كالرعد والبركان..الخ)

- الأسطورة الرمزية: وتقترب إلى حد ما من الأسطورة التعليلية إلا أنها تعد أكثر مراحل الأسطورة تعقيدا.

- التاريخوسطورة: وهي تاريخ وخرافة معا. وتظل الأسطورة وتقسيماتها مادة خصبة الاختلاف؛ لأنها فكرة الإنسان البدائي؛ ولأنها تخلط بين الحقيقة والخيال والواقع... ويظل الفكر الإنساني عاجزا عن الوصول إلى تجربة الإنسان البدائية التي كونت الأساطير.

التوظيف الأدبي للأسطورة

إن عالم البشرية اليوم، عالم ملئ بالتناقض والتنافر؛ فقد ازدادت العلاقات سوءا وتدهورت العلاقات الحميمة والأسرية بين الناس، حتى بين الأخ وأخيه؛ فلم تعد العلاقة تنبض بالوجدان والمحبة، وخيم القلق في عالم متناقض يشكو الأرق. ولما كان الأدب صورة للمجتمع والمرآة التي ينظر من خلالها الأديب، فقد حاول أن يبحث عن العالم الذي يمكنه أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى يلائم فيه تجسيد لبدائي لتأمله، وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلق عالمه، ولم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول.. إلى الأسطورة وطقوسها⁽¹⁾ وقد عاد الشاعر الحديث للأسطورة يستلهمها ويحور في مضامينها وفقا لرؤيته المعاصرة وفي تصويره للواقع الذي يعيشه بالرغم من بعد المسافة الزمنية والمكانية بين الأديب المعاصر ومراحل تكوين الأسطورة.. ولأن الموقف الأسطوري في "صحيحه موقف شعري لأنه موقف صراع دائم بين الإنسان وبين الوجود"⁽²⁾ فالشاعر وصانع الأسطورة كلاهما يرى الواقع ويصوره ولا يجد ما يلتجئ إليه إلا "الأسطورة باعتبارها أعلى مراحل الرمز

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 19-20.

(2) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 41.

ولأنها تحمل طاقة كبيرة ذات اشعاع موزع⁽¹⁾ ويعد السياب نفسه من أوائل الشعراء الذين استخدموا الأسطورة في الشعر الحديث؛ إذ يقول "لعلي أول شاعر عربي معاصر بدأ باستخدام الأساطير ليتخذ منها رموزاً"⁽²⁾ وقد جاء استخدام السياب للأساطير لما فيها من غنى ومدلول يجسد حالة الانكسارات والازمات الحضارية وما يحتاجه الضمير الإنساني الحي بعد أن تدهورت العلاقات الأخوية فلم تعد العلاقات الأخوية كما كانت في الماضي؛ بل أصابها الضعف والمرض.

ويفسر السياب لجوءه إلى الأسطورة بقوله: لم تكن الحاجة إلى الرمز.. إلى الأسطورة أمس ممها هي عليه اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه.. أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح.. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحد فواحداً، أو تنسحب إلى هامش الحياة. إذن فإن التعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير التي ما تزال تحتفظ بحرارتها عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد كما أنه راح من جهة أخرى يخلق الأساطير وإن كانت قليلة⁽³⁾ وهكذا راح السياب ينهل من نبع أسطوري لا ينضب، يستلهم واقعه.. ويصور آماله وأغنى الشعر بالأسطورة لا من التراث الأسطوري.. وقد حشد السياب كما هائلاً لا ليلتقط منها أحداثاً برمتها... بل ليعيد النظرة إلى التراث مع الواقع الإنساني للأمة ورصيدها الحضاري من خلال التراث الأسطوري.

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، 24.

(2) مقابلة مع السياب، أجراها كاظم خليفة، صوت الجماهير، بغداد، 26 تشرين أول / نقلاً عن عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب ص 190.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ناجي علوش، ص 22/ نقلاً عن مجلة شعر، ع 3، السنة الأولى ص 111-113.

وقد تعددت المنابع الأسطورية في شعر السياب منها ما جاء من ثقافات أجنبية، ومؤثرات ميثولوجية قديمة لكتب سماوية، و أساليب تضمنت دلالات إنسانية واجتماعية، ويرى الدكتور عبدالرضا علي أن الأصول الأسطورية في شعر السياب تعود إلى: "الغصن الذهبي، وطقوس النماء، وأساطير العالم القديم، والكتاب المقدس، والتجربة الإليوتية، وتجربة الستويلية، والحكايات الشعبية"⁽¹⁾

وظائف الأسطورة

إن الفن الشعري بناء صوري، وإن الشاعر بالتماسه الرمز بعنصر من عناصر الأسطورة إنما يهدف أن تكون أبعد إثارة من الصور الشعرية ذاتها لما يجنيه الرمز الأسطوري من أبعاد فلسفية وجمالية.. تكون رهن البوح بأسرارها للمتلقي إذا وافق الشاعر في اختيار السياق المناسب لها أو المناخ الشعري الملائم، باعتبار الرمز الأسطوري كائناً حياً في زحام العلاقات الحية وارتباطاتها المتنوعة بالعمل الشعري⁽²⁾ وقد استخدم السياب مجموعة من الأساطير المختلفة والتي تعود إلى منابع متعددة الأصول من الحضارات السابقة، وقد جاء توظيف هذه الأساطير تبعاً لتعدد دلالاتها حسب رؤية الشاعر ومواقفه وتجاربه، وقد صبب طاقاته الشعرية بانفعال حي، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن العودة إلى منابع البكر إلى التراث الأسطوري إلى الماضي لم يكن عبثاً بالنسبة للشعراء؛ بل كان مصدراً رائعاً ذا معين لا ينضب، فمن يود الوقوف في مملكة الشعر هو الذي يستطيع استغلال الماضي في ابتكار شيء جديد⁽³⁾ وعند النظر في قصائد السياب التي وظف فيها الأسطورة لمجدها تنقسم إلى قسمين: وظائف جمالية ووظائف سياسية.

(1) انظر علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، 49-81.

(2) انس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 83.

(3) روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسني، منشورات المكتبة الأهلية بيروت 1963،

ص 192-193.

الوظائف الجمالية

تعد الاشارات الأسطورية من أهم ملامح الشعر الحر، خاصة في شعر السياب، فقد حاول أن يجعل من الأسطورة والإشارات والرموز بنية فنية في بناء قصائده، وقد وقف السياب على مشارف الرمز الفني وجعل منها صورا شعرية قادرة على تكثيف مجموعة من الدلالات الشعورية والفكرية.. والصور الشعرية، وقد أدى الخلق الفني في بناء القصائد الموظفة للأسطورة وظائف جمالية متعددة.. فالحركة والانفعال من العناصر المميزة في عملية الخلق الفني عند السياب وخاصة في القصائد الموحية مثل شباك وفيقة، والمعبد الغريق، وإرم ذات العماد وقد أبدع السياب في عملية الخلق الفني في هذه القصائد وذلك من خلال طرحه للأنموذج الفني الذي ظل في مخيلته زمنا طويلا، ولعل ذلك نتج عن تقليده المقصود في عمليتي التعبير والتوصيل لأنه كلما كان الموقف الجمالي مبنيا على الموضوع الذي يطرحه الشاعر فإن ذلك سينتج للمتلقي متعة الاستغراق غير المقصود للتفكير غير الواعي الذي يمثل بدوره التجربة الفنية⁽¹⁾، ويتمثل ذلك في البناء الشكلي للقصيدة، وقد توزعت محاور الوظائف الجمالية بالأشكال الآتية:

التداعيات

يعتمد التداعي في القصيدة الحديثة على ثقافة الشاعر وسعة مخزونه الثقافي وقدرة الشاعر وخياله المولد في خلق التداعي التصويري وجعله بنية فنية في نسيج القصيدة غير متكلف، يؤدي وظيفة هامة في جماليات القصيدة لا على مستوى تداعي الألفاظ فقط، بل تداعي الإيحاء بالصور الشعرية المتوالية. والمتأمل في شعر السياب يجد هذه التقنية قد اعتمدها السياب وأصبحت جزءا من معمار قصيدته، ففي قصيدة "

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، 93.

مرثية جيكور" توحى كلمة التاريخ بتداعيات صورية تتولد الواحدة بعد الأخرى لتكون عودة للتاريخ المحموم بالصراع والحرب والدمار والقتل⁽¹⁾، يقول السياب:

يمضغ التبغ و التواريخ و الأحلام بالشدق و الخيال الوئيد

ما تزال البسوس محمومة الخيل لديه و ما نخبأ من يزيد

نار عينين ألقاها على الشمر ظلالة مذبحات الوريد

كلما لز شمره الخيل أو عرى أبو زيدة التحام الجنود

شد راحا و أطلق المغزل الدوار يدحوه للمدار الجديد⁽²⁾.

تظهر عملية التوليد الفني من خلال الصور الموحية، فقد تكونت واحدة بعد الأخرى؛ فعندما ذكر التاريخ تولدت منه صورة الحلم الذي هو كالشعر خيالا، وتداعي فكرة البسوس التي ما تزال فائمة في عصرنا الحاضر بما فيه من صراع وتطاحن وقتل مستمر، ومن إيجاء البسوس تولدت صورة (يزيد) وعلى أثرها تولدت صورة "الشمر" قاتل الحسين في موقعة كربلاء وهنا يبدأ توليد الحركة من خلال تداعي الصور، إذ تولد حركة الشمر في شدّه للخيل حركة أبي زيد الهلالي في تفريقه للجنود، وهذا التداعي ولدته الصور الحركية للحرب في ذهن السياب.

إن هذا التداعي للألفاظ والصور الموحية -من خلال العودة إلى الإرث الحضاري- قد أدى وظيفة جمالية عبر نسيج القصيدة دون أن يكون مخلا أو قسريا في القصيدة، فقد جاءت الصور تتبع الصور السابقة، ومنسجمة معها في وقع الحدث. وفي قصيدة الشاعر الرجيم، يقول السياب:

بيته العتيد

جزيرة من جزر المرجان

كان بحرا غاسلا لبسوس بالأجاج

تشربه روحك من صدى إلى القرار

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، 94.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 124.

كان سافو أورثتك من العروق نار
و أنت لا تضم غير حلمك الأبيد
كمن يضم طيفه المطلق من زجاج
حرقة نرسييس و تتلوس و الثمار⁽¹⁾.

إن عملية التداعي في هذا المقطع تظهر متشابكة مع بعضها البعض، فالسياب يخاطب الشاعر الفرنسي "شاربودلير" مذكر بعطشه الحسي، ويتداعى بذلك العطش ليجعله عطشا روحيا ولا يسد ظمئا إلا بعد شرب البحر كاملا حتى قراره، ولما كان هذا البحر قد غسل "جزيرة لسبوس" وهي الجزيرة التي اتخذت فيها الشاعرة الإغريقية "سافو" هيكلها من الملح⁽²⁾، ولذلك تولدت صورة سافو وأغانيها المفعمة بالحب والعدوبة والرقة⁽³⁾، وبودلير قد ورث من سافو نار الحب والشوق والحرقة وهو لا يملك غير الحلم / الخيال وقد ولد صور العشق الموحى بها من عشق "نرسييس" لظله وقد انتقل هذا الحب من الشاعر إلى نسيجه الشعري بطريقة التداعي المولد، وأن حرقة نرسييس قد ولدت بدورها جوع "تنتالوس" للثمار عندما حكمت عليه الآلهة بأن يظل جائعا أبدا، فكلما يقترب من فمه غصن مثقل بالثمار حتى كاد أن يأكل أبعدت الريح الغصن عن فمه⁽⁴⁾. وهكذا ظل جائعا، ويستمر السياب في عملية توليد الصور في تكنيك التداعي حتى يتحول أخيرا إلى حوار داخلي بينه وبين بودلير⁽⁵⁾. وفي قصيدة "المعبد الغريق" يولد السياب تداعي فني من خلال أسطورة عوليس، إذ يقول:

إذن ما عاد من سفر إلى أهليه عوليس
إذن فشراعه الخفاق يزرع فائر الأمواج

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 124.

(2) انظر هامش القصيدة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 124.

(3) انظر عبدالغفار مكاوي، سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان، دار المعارف، مصر، د(ط،ت) ص 34.

(4) انظر هامش القصيدة، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 124.

(5) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 96.

بما حسب الشهور وعدّ حتى هذه البؤس
فيا عوليس شاب فتاك مبسم زوجك الوهاج
غدا خطبا فقيم تعود تفري نحو أهلك أضلع الأمواج
هلم فماء شيني في انتظارك يحبس الأنفاس
فما جرحته نقرة طائر أو عكرته أنامل النسم
هلم فإنّ وحشا فيه يحلم فيك دون الناس
و يخشى أن تفجر عينه الحمراء بالظلم
و أن كنوزه العذراء تسأل عن شراعك خافق النسم
أما فجعتك في طروادة الأهات من جرحي
و محتضرين
يا لدم أريق فلطخ الجدران⁽¹⁾.

تبدأ عملية التداعي والتوليد الفني من خلال أسطورة عوليس، فعندما ذكر الشاعر عوليس تذكر أسفاره المتعددة والمتكررة التي يجوب فيها البحار راكبا الأمواج، وتداعى ذلك إلى الشهور الطوال التي يطويها في سفره، وهذه الأسفار الطويلة تداعت إلى الزوجة المنتظرة، ولكن عوليس لم يأت.. من سفره في البحار تداعى ذلك إلى بحيرة (شيني) وهي بحيره في الملايو غرق المعبد فيها⁽²⁾. ومن ذلك تداعى إلى حروب طروادة التي ولدت في مخيلة الشاعر نساء عذارى ينتظرن أزواجهن الذين ذهبوا إلى الحرب، وما فيها من قتل ودمار وغياب بلا عودة، ومن حروب طروادة تولدت في ذهن الشاعر صورة الدم.

وفي قصيدة (إرم ذات العماد) يستخدم السياب عملية تكنيك التداعي، وإرم هي المدينة التي بناها شداد بن عاد لينافس بها جنة الله، وحين أهلك الله قوم عاد

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 117-118.

(2) انظر هامش القصيدة / السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 117-118.

اختفت إرم وظلت تطوف وهي مستورة في الأرض لا يراها إنسان إلا مرة كل أربعين
عاماً، وسعيد من انفتح له بابها⁽¹⁾.

وانفرج الغيم فلاحت لجمة وحيدة
ذكرت منها لجمتي البعيدة
تنام فوق سطحها وتسمع الجرار
تنضح يا وقع حوافر على الدروب
في عالم النعاس ذاك عنتر يجوب
دجى الصحارى ان حي عبلة المزار
فسرت والسماء وجهتي ولا دليل
أرقب لجمها الوحيد والشعاع
ينحفت أو يؤج مانعا ومالحا وكالشرع
ترفع أو تحطه الرياح في الصراع
أسرت ألف خطوة أسرت ألف ميل
لم أدر إلا أنني أمانني السحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف عام
كانت له الطلاء

وسرت حول سورها الطويل
أعد بالخطى مداه مثل سندباد
يسير حول بيضة الرخ ولا يكاد
يعود حيث ابتدا
حتى تغيب الشمس غشى نورها سواد
حتى إذا ما رفع الطرف رأى وما رأى

(1) انظر هامش القصيدة / السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 315.

حتى بلغت في الجدار موضع العماد
تقوم فيه كالدجى بوابة رهيبه
غلفها الحديد مد حولها لحيبه
أراه بالعيون لا تحسه المسامع
وقفت عندها أدق
يا صدى أراجع
أنت من المقابر الغريبه
أحس في الصدى
برودة الردى
أشم فيه غفن الزمان والعوالم العجيبه
من أرم وعاد⁽¹⁾.

تبدأ عملية التوليد الفني من وقع حوافر الخيل، وهي تجوب الدروب في الليل، في عالم النعاس، والناس نيام برحلات عنثرة وهو يجوب في ظلام الصحاري دون وجهة ولا دليل يهتدي به إلى عبة، ومن هذا البحث في الصحاري دون أن يعرف الاتجاه.. انساب خياله إلى البحث المضني الطويل إلى قلعة بيضاء كأنها مرصعة بالأقمار منذ فترة طويلة من الزمن، ومن السير الطويل لعنثرة، تداعى إلى السير الطويل حول القلعة، ومنه تداعى بتوليد فني إلى رحلات السندباد وهو يجوب المسافات الطويلة بحثاً عن بيضة الرخ، وكلما سار واقترب من النهاية عاد إلى بداية رحلته، ثم تغيب الشمس ويخيم الظلام، ومن نمو الحركة وتداعيتها يتداعى في ذهن الشاعر موضع العماد والليل المطبق عليه والبوابة الرهيبة المغلقة بالحديد، وطرقه لهذا الباب المقفل، فلا يسمع أحد إلا صدى المقابر الغريبة، ومن ذلك يتداعى إلى غفن الزمن والعوالم العجيبه، ومن هنا تولد في ذهن السياب إرم ذات العماد.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 315/317.

إن هذا التداعي في القصيدة الحديثة يضيف عليها مسحة جمالية من نمو الحركة والتفاعل، ويشكل بنية خاصة في معمار القصيدة على مستوى المضمون والشكل، ويحتاج هذا التكتيك إلى قدرة فنية عالية، وثقافة واسعة ومخزون فكري كبير حتى ينجح الشاعر في هذا التكتيك.

ومن جماليات التداعي أيضا قصيدة "مرحى غيلان" حيث ينساب صوت (غيلان) كالطر الغضير إلى أبيه بكلمة بابا... بابا ويفتح بذلك عليه نوافذ أودية العراق، وهذه الأودية قد وهبتها عشتار الأزهار والثمار، فكانت روح السياب كحبة الحنطة المتعطشة للماء لتعلن السماء حبها من جديد... وقد أدى ذلك إلى تداعيات متناقضة، تبدو للوهلة الأولى للقارئ، وتوحي أيضا بأن الشاعر يعاني من استلابات معينة، وأنه يتخبط في قصيدته في حالة من اللاوعي، وإذا ما أمعنا في النص وجدنا عكس ذلك، فقد قصد الشاعر هذا التضاد من التداعي ليوضح لنا أن العالم يعيش على متناقضين هما الخير والشر، الحياة والموت، النور والظلام،... فعندما ينسى الشاعر عالم الشر يسوده عالم الخير وينساب صوت غيلان كالطر الغضير قائلا: بابا... بابا فيحس بذلك بأنه البعل الذي يخطو بالجليل باثا روحه في الأوراق والثمار وكل شيء ليعيد دورة الخصب والنماء والحياة، وفي أثناء ذلك يتوحد صوت السياب مع نهره الحزين بويب، وينتاب الشاعر إحساس بأنه يرقد ميتا في قاع نهره فرحا سعيدا مستبشرا بولادة ابنه غيلان

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله
من طينه المعطور و الدم من عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

.....

و أنا بويب أذوب في فرحي و أرقد في قراري
بابا بابا⁽¹⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 185.

ويفجر صوت غيلان تداعيات في ذهن السياب، فعودة الصوت إلى السياب
كانها عودة ثموز إلى الحياة في اشراقة الربيع عندما تتفجر الأنهار ويبدأ الخصب
والنماء.

جيكور من شفتيك تولد من دمائك في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة
أشجار توت في الربيع و من شوارعها الحزينة
تتفجر الأنهار أسمع من شوارعها الحزينة
ورق البراعم و هو يكبر أو يمض ندى الصباح
و النسغ في الشجرات يهمس و السنابل في الرياح
تعد الرّحى بطعامهنّ
كأنّ أوردّة السماء
تتنفّس الدم في عروقي و الكواكب في دمائي⁽¹⁾.

● المونولوج:

إن تعدد الأصوات في القصيدة الحديثة يضيف عليها مسحة جمالية⁽²⁾ ويعطي
القصيدة شكلا أكثر حركة وتدفقا في الدلالة الجمالية⁽²⁾ وقد اتخذ تعدد الأصوات في
القصيدة الحديثة أشكالا متعددة، فهناك "صوت الشاعر الذي يتوجه به للآخرين،
ويسمى الصوت الخارجي أو (صوت الشاعر الخارجي) وهو الصوت الأساسي الذي
يحتل الصدارة، ثم صوت الشاعر الذي يتوجه به إلى نفسه "صوت الشاعر الداخلي" أي
المونولوج الذي يتمثل بمحوار الشاعر مع نفسه وباطنه، ورواية الباطن وهو وإن كان
موجها للجمهور أيضا، لكنه بعيد عن واقع الشاعر الداخلي وتجربته بالحياة، وصراعه
الذي يدور في باطنه، والصوت الثالث هو صوت الأشخاص الذين يدخلون مع

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 185.

(2) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 98.

الشاعر ويستعين بهم لعرض وجهات النظر تقابلاً وتضاداً⁽¹⁾ والصوت الأول أو صوت الشاعر الموجه للجمهور فهو موجود في كل قصيدة، فالشاعر لا ينشد القصيدة لنفسه بل لجمهور متألق، وما يهمنا هنا هو الصوت الداخلي "المونولوج" ويعني "الحوار الذي يتدفق من طرف واحد أو حوار بين النفس وذاتها حيث تدخل كل المتناقضات، وتنعدم اللحظة الآنية، ويبعث المكان، وتغيب الأشياء إلى حين"⁽²⁾ أو هو صوت الشاعر يتحدث إلى نفسه أولاً لا لأحد... وإذا لم يتحدث الشاعر إلى نفسه مطلقاً فإن المنظوم لن يكون شعراً وإن كان ذا بلاغة فذه، وجزء من متعتنا في الشعر هي اللذة التي تسقيه من سماع كلمات غير موجهة إلينا⁽³⁾ لذلك فإن لهذا الصوت وقع مميز على النفس، يجعل القصيدة حية في أبراز أزمة الشاعر النفسية بشكل غني، وقد برز هذا الصوت في قصائد كثيرة للسياب، ويستطيع المتلقي لمسها بسهولة لأن لها لغة متميزة تختلف نبراتها عن بقية أجزاء القصيدة.

يتوجه السياب في قصيدة (النهر والموت) عبر المونولوج الداخلي إلى نهره الحزين بويب، وهو نهر يمر في قرية الشاعر "جيكور" وقد حاول السياب أن يجعل منه نهراً أسطورياً، وقد وصل به هذا الاستيطان إلى درجة الحلم، يقول:

أود لو أطل من أسرة التلال

لألمح القمر

يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال

و يملأ السّلال

بالماء و الأسماك و الزهر

(1) عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982، ص 107-108.

(2) مختصر محاضرات حول نظرية الرواية، ص 21 سهر القلماوي، نقلاً عن الأسطورة في شعر السياب، ص 98.

(3) ت.س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، ترجمة سلمان حلجي، مجلة الفصول الأربعة، بغداد، 1954، ص 71.

أود لو أخوض فيك أتبع القمر
و أسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر
أغابة من الدموع أنت أم نهر
أود لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
و أبعث الحياة إن موتى انتصار⁽¹⁾.

يستثمر السياب كل طاقات الحوار الداخلي في رسم هذه الصورة عن نهره
الحزين "بويب" ويود من خلال هذا المونولوج أن يغرق في دمه إلى قرارة نهره من أجل
أن يحمل العبء مع البشر؛ ليشارك الجماعة في همومها ومصائبها، وهذه الصورة التي
يلتقي السياب بظلالها على نهره "بويب" جعلت الواقع يتداخل بالحلم أو الحلم
بالواقع، ويكاد تدفق الصورة وتراكيبها وتتابع الأجواء وتداخلها يفقد الجمل
والعبارات سياقها المنطقي، ويجعل دلالاتها المعنوية مشاهد من حلم لا ينتظمها سياق
تام أو منطق ظاهر؛ ولكنه يوجد بينها إيقاع بعيد القرار لا تمتلكه أية صورة بمفردها⁽²⁾
ويوظف السياب المونولوج الداخلي لتصوير حالة الزوجة المنتظرة الأمل/ الوهم أو
انتظار اللاجدوى... من خلال المونولوج الداخلي الذي تعيشه زوجته في كل لحظة،
حيث يقول في قصيدة رحل النهار:

و جلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار
سيعود لا غرق السفين من المحيط إلى القرار
سيعود لا حجزته صارخة العواصف في إسار
يا سندباد أما تعود؟

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 244.

(2) محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1976

كاد الشباب يزول تنطفىء الزنابق في الخدود

فمتى تعود

أواه مدّ يدك بين القلب عالمه الجديد

بهما و يحطم عالم الدم و الأظافر و السعار

بيني و لو لهنيهة دنياه

أه متى تعود

أترى ستعرف ما سيعرف ما سيعرف كلما انطفأ النار

صمت الأصابع من بروق الغيب في ظلم الوجود؟

دعني لأخذ قبضتيك كماء ثلج في انهمار

من حيثما وجّهت طرفي ماء ثلج في انهمار

في راحتيّ يسيل في قلبي يصبّ إلى القرار

يا طالما بهما حلمت كزهرتين على غدير

تفتحان على متاهة عزلي

رحل النهار⁽¹⁾.

صورة انتظار تقطر الماء، تعيشها الزوجة في كل ساعة تمر من عمرها، وهي تعلم

أنه انتظار اللاجدوى.. فلن يعود.. لأنه يعاني من علة لن تفارقه حتى يفارق الحياة،

لذلك تعيش الزوجة في صراع مع نفسها، وهذا الصراع يبدأ يتفجر في نفسها، مما

جعلها تفصح عما تعانيه من مشكلات... فشبابها قد ولى، وبريق وجهها وحمرة

الخدود الوردية قد انطفأت.. وهي ما تزال تنتظر/ الحلم/ المعجزة.

وتتكرر صورة الانتظار / الألم / الأمل يوميا كلما ذهب نهار وجاء آخر وراح

السياب من خلال حوار زوجته الداخلي الخاص يعكس كل انكسارات العام

وتوجعه، إنه بتعبير آخر عكس العام في خصوصية زوجته، فكان التوجع مشتركا،

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 142.

ولعل السياب كان مشدودا إلى هذا التكنيك بحكم عوامل المرض والغربة والحزن والفاقة⁽¹⁾

وفي قصيدة (المخبر) يقول السياب من خلال مونولوج داخلي:

أنا ما تشاء أنا الحقير

صباغ أحذية الغزاة و بائع الدم و الضمير

للمظالمين أنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ أنا الدمار أنا الخراب

شفة البغي أعف من قلبي و أجنحة اللباب

أنقى و أدفا من يدي كما تشاء أنا الحقير⁽²⁾.

يعرض السياب حوار المخبر مع نفسه، وصراعه مع ذاته من خلال مونولوج داخلي في نفس المخبر، بين النفس وذاتها؛ فليس من المعقول أن يتوجه المخبر إلى الناس ليشتتم نفسه أمامهم بهذه الطريقة؛ ولكن هذا المونولوج جاء على لسان المخبر بعد أن اكتشف حقيقة عمله، وتفجر الصراع بين المخبر وضميره على شكل مونولوج يكشف الصراع.

ويتكيز هذا الحوار بلغة بعيدة عن المجاز والتشبيهات، وبجمل قصيرة واضحة المعاني والدلالات، يظهر فيها التائب وعذاب الضمير جليا واضحا، بعد أن وعى المخبر حقيقة عمله. والملاحظ أن لغة الحوار لا تزيد عن عدد محدد من الأسطر الشعرية، لأنها حالة طارئة في الوقت نفسه تضيء على القصيدة مسحة جمالية، والشواهد على المونولوجات في شعر السياب كثيرة لكننا نكتفي بهذه الشواهد للتدليل على ما ذهبنا إليه.

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 101.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 191.

• الديالوج:

يستخدم السياب الديالوج في كثير من قصائده، والديالوج/ المحاورة في القصيدة تختلف عن المحاورة في المسرحيات أو النصوص الروائية، لأن الشاعر عندما يستخدم المحاورة يعمد إلى إثارة التكثيف الشعري من خلال النصوص الفنية، وذلك من أجل استجلاء المشاعر، وقد ينتقل الشاعر من الديالوج إلى المونولوج أو العكس.. فهذه التقنية غير مستقلة عن التكنيكات الأخرى... ويعطي ذلك درجة عالية من التوتر في القصيدة، وبالتالي يضيف على النص الشعري دلالة جمالية أخرى.

ففي قصيدة "الموس العمياء" يستخدم السياب اللمحة الأسطورية لمطاردة "أبولو" إله الشعر والشمس لـ (دفي) ليوقع هذه الصورة على المحاورة التي يوردها على لسان "الموس العمياء":

ستظل - ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء -

وتعدو - ويتبعها أبولو من جديد كالقضاء

وتضل تهمس إذ تكاد يداه أن تتلقفاه

أبي أغثي.. أغثي بيد أنك لا تصيح إلى النداء⁽¹⁾

لقد أرداد السياب أن يجعل من لمحة المحاورة هذه، دلالة على عصرنا الحاضر وما يعيشه المرء من مشكلات حضارية.. وموس السياب أصبحت هي الأخرى تحمل طابعا أسطوريا على الرغم من حداثتها علما بأن السياب شاعر استطاع أن يتعامل مع الشخصيات المعاصرة تعاملًا أسطوريا، بنفس المنهج الذي يستخدم فيه الرموز وأن لم تدخل من قبل عالم الأسطورة⁽²⁾. وإذا كان رمز "أبولو" وهو يحاول اغتصاب دفي دليلا على سطوة وجبروت الآلهة الجبارة في عالم الأسطورة فإنه في تجربة السياب يعني سطوة أخرى هي قوة الظلم والقهر الاجتماعي الذي يحيل مثل هذه التقنيات إلى

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 273.

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، 1972،

بائعات هوى منحرفات، غير أن توسلات المومس قد ذرتها الرياح، فلم يغيثها أحد من جوع الرجال، بينما (دفني) أغاثها أبوها وحولها إلى شجرة غار، يضفر من أغصانها أكاليل الأبطال⁽¹⁾.

ويأخذ الحوار طابعاً جدلياً في قصيدة قالوا لأيوب بين أيوب ومحاوريه.. فالداء قد تسرب إلى جسمه الواهي والإله جفاه... ولكن الشيا ب يخرج إلى أن الداء الذي ابتلاه به الإله كان تكفيراً عما جناه ورثة قابيل في عصرنا الحاضر:

قالوا لأيوب جفاك الآله

فقال لا يجفو

من شدّ بالإيمان لا قبضته

ترخى و لا أجفانه تغفو

قالوا له و الداء من ذا رماه

في جسمك الواهي و من ثبته

قال هو التفكير عما جناه

قابيل و الشاري سدى جثته⁽²⁾

الوظائف السياسية

تشغل الوظائف السياسية واحداثها مكانة هامة في العراق، ويمكن القول انها تمثل الوجه البارز للنشاط الثقافي والفكري والاجتماعي في العراق، والمغروف أن العراقيين يستجيبون للمعطيات السياسية استجابة ملحوظة، وأن اهتمامهم بأي نشاط ثقافي أو اجتماعي يتحدد غالباً بمقدار ارتباط هذا النشاط بالافكار والأحداث السياسية، ويصدق هذا على الأدب عامة، وعلى الشعر بوجه خاص.

(1) ادموند فولر، موسوعة الأساطير، الميثولوجيا اليونانية والرومانية الاسكندنافية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر، ص 25.

(2) الشيا ب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 170.

وقد مر العراق بأحداث سياسية كثيرة قبل ثورة (1958) أي في ظل الحكم الملكي، وإذا كانت جرأة أي شاعر للتصدي للقضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية... تستأثر باهتمام الناس، وتكسب النتاج الشعري أهمية خاصة، فإنها في الوقت نفسه تقرب الشاعر إلى معترك الحياة السياسية عبر انتمائه أو ولائه لفكرة سياسية، ويلقي الشاعر بذلك الاعتقال والسجن والأذى، وهذا ما أصاب شعراء كثر؛ منهم السياب الذي فصل من عمله مراراً ونفي وسجن.... وإذا كان الأدب صورة للحياة الواقعية، فكيف له أن يعبر عن الأحداث السياسية وقضايا أمته؟؟ لذا، كان لا بد من العودة للأساطير التي تمثل أعلى مراحل الرمز؛ ليقدّم الشاعر أنموذجه الشعري وبعده السياسي والفكري، دون أن يتعرض للضرب والاعتقال... لذلك يأتي توظيف الأسطورة في القصيدة الحديثة لتمنح النص الشعري بعداً سياسياً وتبعد الشاعر عن المطالبة والملاحقة.

وعلى الرغم من الواقع المر الذي عاشه الشياب منذ أن كان طفلاً صغيراً.. من موت أمه ونفيه وتشرده ومرضه وفقره.. بالرغم من كل ذلك حاول أن يثبت وجوده بين الجماعة في أقصى ظروف القهر والحرمان التي عاشها، وقد استخدم كل الوسائل المتاحة له إذ يقول في إحدى رسائله إلى عاصم الجندي "لقد رافقت جلعامش في مغامراته وصاحبت عوليس في ضياعه، وعشت التاريخ العربي كله ألا يكفي ذلك"⁽¹⁾. ورحلات الشياب مع جلعامش وعوليس ومع التاريخ العربي دليلاً على الواقع المأساوي الذي يعاني منه، ولم يعد يسكن في نفسه إلا الموت الذي حاول التغلب عليه مراراً؛ ولكنه فشل في ذلك، وأخيراً استسلم للموت "لم أعد أخاف منه ليأتي متى شاء"⁽²⁾. لقد وصل الشياب هذه الحالة بإعلان استسلامه للموت الذي ما كان يرضى به، ولا حتى مجرد التفكير به، بل على العكس من ذلك فقد كان ميالاً إلى الهرب

(1) من رسائل الشياب إلى عاصم الجندي بتاريخ 11-9-1963 رسائل الشياب، ص 117.

(2) من رسائل الشياب إلى عاصم الجندي بتاريخ 11-9-1963 رسائل الشياب، ص 117.

والابتعاد عن كل ما يجلب له الأذى، وخاصة بعد تخليه عن الحزب الشيوعي الذي كان أحد أفرادهِ.

لهذا كله لم يعد شعره يتم بالمكاشفة والطاقة الثورية التي كان يفيض بها شعره، وإنما اتخذ من الأسطورة والرمز وسيلة في إيصال أغراضه السياسية إلى المتلقي، وقد جعل السياب من الرمز والأسطورة أداة فنية حية تلي أغراضه السياسية آنذاك ولأن "الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية - بوصفها رموزاً حية على الدوام - فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن تكون مرتبطة بالعالم المعاصر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة الكامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها"⁽¹⁾ وقد استطاع السياب من خلال توظيف الأساطير الاختفاء عن عين السلطة، وإضفاء التجربة الشعرية غنى ومدلولاً، ويقول السياب في ذلك "وكان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيد بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستاراً لأغراضي تلك، كما أنني استعملتها للغرض ذاته في عهد قاسم"⁽²⁾ وهكذا راح السياب يوظف الأسطورة لأغراض سياسية وفق تجربته التي يعيشها مصوراً من خلالها الواقع العام للقضايا الإنسانية، وسعيًا وراء النموذج فني عبر رؤية موضوعية شاملة.

ويمكن القول إن ثورة عام 1958 تركت بصمات واضحة في شعره، فقبل هذا العام كان الحكم الملكي في العراق، وقد كان حكماً اقطاعياً، وقد حاول السياب تغييره

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، 1972، ص 199-200.

(2) مقابلة مع السياب، أجراها كاظم خليفة، صوت الجماهير، بغداد، نقلاً عن عيسى بلاطة، سابق ص 189-190.

من خلال قصائده التي وُصف فيها الأسطورة والرمز لأغراض سياسية، وهذا ما يمكن تسميته بالجانب الثوري في قصائده.

النماذج الشعرية الدالة على ذلك كثيرة، منها قصيدة سربروس التي يجمع فيها عددا من الأساطير (سربروس، تموز، عشتار) التي يهاجم فيها عبدالكريم قاسم ويهجو، حيث يقوم بمزج هذه الأساطير مع بعضها البعض لتتضافر جهودها؛ فيظهر سربروس برؤوسه الثلاثة رامزا بذلك إلى قاسم بأنه يملأ فضاء بابل / بغداد عواءً ويقتل الأطفال الصغار، وبابل في القصيدة رمزا لبغداد في الفترة القاسية التي أثارت مجموعة من الموجات في الغوغائية باسم الشيوعية، وقد وجدت الطائفية فرصتها في الفوضى والمشغبة حتى أصبحت بغداد عبارة عن حمامات من الدماء، فبغداد / بابل في فوضاها وتشتت أهلها وسربروس يمزق الصغار ويقضم عظامهم⁽¹⁾

ليعو سربروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدمة

و يملأ الفضاء زمزمه

يمزق الصغار بالثيوب يقضم العظام

و يشرب القلوب⁽²⁾

إن سربروس يطارد الحياة والأمل، وينشر العبث والدمار في بغداد، ويظهر تموز في النص وهو رمز الأمل الذي يشرق من خلال الظلمة، ويقوم سربروس ينبش التراب عن تموز الجريح ويقضم ظهره، ويمص عينيه، ويحطم جراره، وكل ذلك وتموز لا يفيق ولا يبرعم الحقول ولا ينثر البیادر، وتظل ولادته حلما في تفجير الرعود / المطر والخير ويمس الناس. وقد التحفوا التراب الذي يسقط عليه الدم بدلا من أشعة

(1) انس داود، الأسطورة في شعر السياب، ص 258.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 258.

الشمس حتى أن حليب نسوة العراق أصبح طينا، وأطفال العراق يسألون بالحاح عن معنى الحياة عند أجدادهم⁽¹⁾

أكانت الحياة

أحب أن تعيش و الصغار آمنين

أكانت الحقول تزهو

أكانت السماء تمطر

أكانت النساء و الرجال مؤمنين

بأن في السماء قوة تدبر

تحسّ تسمع الشكاية تبصر

ترقّ ترحم الضعاف تغفر الذنوب

أكانت القلوب

أرق و النفوس بالصفاء تقطر⁽²⁾

ومن خلال هذا التساؤل تبرز شخصية "عشتار" إلهة الحصاد وربة الشمال

والجنوب بشخصية إيزيس التي جابت وادي النيل شمالا وجنوبا بحثا عن زوجها الذي

مزقته "ست" أربا أربا ودفنته في بقاع متعددة من الوادي⁽³⁾

و أقبلت إلهة الحصاد

رفيقة الزهور و المياه و الطيوب

عشتار ربة الشمال و الجنوب

تسير في السهول و الوهاد

تسير في الدروب

تلقط منها لحم تموز إذا انتثر

(1) انظر الأسطورة في شعر السياب، ص 118.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 259.

(3) انس داود، الأسطورة في شعر السياب، ص 259.

تلمه في سله كأنه الثمر⁽¹⁾

والسياب عندما يوظف الأسطورة البابلية قرينة "تموز" عشتار دلالة على إخلاص المرأة لزوجها، فإنه يعتمد بذلك إلى الأسطورة المصرية أيزيس وقرينته أوزووريس المعروفة على اصرارها بالوفاء لزوجها والأخذ بثأر زوجها القتل من قاتله حتى ولو كان أخاها، ولهذا جاء المزج والتناظر بين الأساطير الثلاث والتوحد بينها ليوحى له بحتمية الثأر من قاسم واتباعه.. وقد وفق السياب في توظيفه للأسطورة والمزج الفني في تعميق مضمون العطاء الفني في نفس المتلقي⁽²⁾ وهكذا استخدم السياب الأسطورة لتخدم غرضه السياسي، ويكون بعيدا بذلك عن أعين السلطة.. ولهذا بدأ يتحدث عن الفكرة من خلال الأسطورة التي يريد لها دون أن يقع تحت سياط الحكم.

خلق الأسطورة

لقد نشأ الشعري كغيره من الشعر العالمي في احضان الأساطير والأساطير جزء هام من النشاط الروحي⁽³⁾ وقد وظف كثير من الشعراء العرب الأساطير بما يناسب تجربتهم الحياتية. ولم تكن الأساطير حاصة بشعب دون آخر؛ فلكل أمة أساطيرها التي ابتدعوها لتناسب فكرهم وثقافتهم الحضارية؛ فهناك الأساطير اليونانية والمصرية والبابلية... الخ، والعرب كغيرهم ابتكروا الأساطير حتى في العصر الإسلامي، وقد قبل العرب الكثير من الأساطير التي نقلت إليهم من أساطير من الأمم المجاورة لهم وابتكروا أيضا الأساطير، ففي كتب التفسير أخبار الأمم البائدة، وأيام العرب في الجاهلية...، وقد نسج العرب الكثير من القصص حول ذلك، وهذا دليل على أن العرب لم يكونوا أقل من غيرهم في قدراتهم العقلية وفي نمو خيالهم واتساعه وقدرته على التحليق والابتكار⁽⁴⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 259.

(2) انس داود، الأسطورة في شعر السياب، ص 290.

(3) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ص 207.

(4) انس داود، الأسطورة في شعر السياب، ص 69.

وفي العصر الحديث كانت العودة إلى الماضي إلى التراث، ومنابع الفكر الأولى، وبدأت محاولات خلق الأسطورة من الواقع الذي تعيشه الأمة العربية، وما يتخللها من نكسات وانهزامات، والشاعر يريد أن يعبر عن كل ذلك فلا يجد غير الكلمات لتؤد رسالته والثورة التي تحترق بداخله، إذن فالظروف التي واجهها الإنسان البدائي وجعلته يبتدع الأسطورة هي نفسها الظروف التي يواجهها الإنسان في العصر الحالي وإن اختلفت الظروف نفسها نتيجة لتطور العصر، فلكل عصر ظروفه الخاصة به والتي تجعل الإنسان قادرا على خلق الرموز الأسطورية، وإذا كان "الخيال هو الذي أبدع الأسطورة، وأبدع كل الأشياء التراثية التي تكاد تكون عالمية.." ⁽¹⁾ والإنسان في العصر الحديث يتجاوز الواقع فيما يحس ويرى ويسمع بين ذاته وتجاربه الموروثة والمعاشة وهذا بدوره مدعاة للخيال أيضا بأن يخلق الشاعر أساطيره في تكوين رؤية حديثة للعالم واقعا وتاريخا.

والخيال الخصب الخلاق يبدأ من الواقع بأحداثه وطرائق تعبيره، ويعد رافدا ثريا من روافد الخلق الشعري وعلى رأسها الأسطورة التي أبدعت لمتطلبات الواقع أو لتفسير أحداث تاريخية أو تحليل لبعض التغيرات الاجتماعية، فالأسطورة هي ملاذ الشاعر في التفسير والتعليل وما يصبو إليه الإنسان من غايات إنسانية دفينه، لذلك يخلق بالخيال ليعتدع الأسطورة ويجعلها متنفسا له.

وقد اتخذ السياب لنفسه شخصيات وأمكنة ترافقه عبر نصوصه الشعرية لكي تنفث بالفكرة التي يريد بها فيخلق عليها أفعالا أسطورية تؤديها في الوقت الذي يعجز فيه الشاعر عن القيام بالتغيير الذي ينشده، وقد مال كثير من الشعراء المعاصرين إلى لون الخلق الأسطوري مثل أسطورة الحلاج عند صلاح عبدالصبور، وأسطورة الصقر ومهيار الدمشقي عند أدونيس، وأسطورة عائشة عند البياتي التي تمثل رمز الحب الأزلي المنبعث باستمرار، والسياب كذلك استطاع خلق رموز أسطورية مثل أسطورة المطر، وبويب، وجيكور والريح...

(1) انس داود، الأسطورة في شعر السياب، ص 24.

• بويب

بويب نهر صغير يمر في قرية الشاعر (جيكور) وقد استخدم السياب صورة بويب من رمز مادي محسوس إلى طاقة روحية فاعلة حتى غدا هذا النهر رمزا أسطوريا يحفل به شعر السياب، ففي قصيدة (مرحى غيلان) يرتقي السياب بـ(بويب) من صورة مادية حسية إلى صورة رمزية تنبض بالأشعاعات الإيجابية من داخله لا من خارجه، ويضفي عليه من الصفات المعنوية، وقد أصبح السياب يخاطب نفسه من خلاله:

أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله
من طينه المعطور و الدم من عروقي في زلاله
ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل
أنا بعل أخطر في الجليل

على المياه أنث في الورقات روعي و الثمار
و الماء يهمس بالحرير يصل حولي بالمحار

و أنا بويب أذوب في فرحي و أرقد في قرار⁽¹⁾

إن ابن الشاعر غيلان يرقد في قرار بويب، وفراشه من رماله، ودمه من زلاله ولو اكتفى السياب بهذا الوصف والصور عن بويب لما وصلت صورة بويب إلى الاستقلال الرمزي؛ بل على العكس من ذلك يتبع هذا المقطع، بقوله: (أنا بعل: أخطر في الجليل) فهذا التشبيه الذي أدخله السياب وما ينبض به من إشعاعات إيجابية مشتركة بينه وبين ابنه غيلان وبين بويب جعل هذا الرمز ينحو نحو الاستقلال الرمزي.

وهكذا استطاع السياب التخلص من العلائق المادية، وقد تحولت صورة بويب من صورة حسية إلى صورة معنوية وبعد أن كان مجرد وسيلة للمخاطبة أصبح مشاركا فيما يحدث، وذلك عن طريق بلورة الأفكار والصور الشعرية التي جعلت بويب يشع من داخله صورا حية؛ فهو يهب الحياة لكل أعراق النخيل (ينثال كي يهب الحياة لك أعراق النخيل). وبهذا استطاع السياب تجريد صورة بويب المادية المحسوسة والانتقال

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 259.

بها إلى صورة تشع بالانحاء والنهض الحي واختفاء الطبقات المعنوية مما جعل صورة
بويب تصل إلى صورة رمزية مكثفة.

وفي قصيدة النهر والموت أصبح (بويب) يشع صوره ومعانيه ودلالاته وقيمه
المعنوية من ذاته دون أن يكون هناك مشاركة خارجية:

بويب يا بويب
فيدلهم في دمي حنين
إليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمنظر
أود لو عدوت في الظلام
أشد قبضتي تحملان شوق عام
في كل إصبع كأني أحمل النذور
إليك من قمح و من زهور
أود لو أطل من أسرة التلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال
و يملأ السلال
بالماء و الأسماك و الزهر
أود لو أخوض فيك أتبع القمر
و أسمع الحصى يصل منك في القرار
صليل آلاف العصافير على الشجر
اغابة من الدموع أنت أم نهر
و السمك الساهر هل ينام في السحر⁽¹⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 244.

يظهر في هذا المقطع المناخ الأسطوري المتولد من طبيعة العلاقة بين الإنسان والنهر، فالانتظار السنوي وتكرار الأفعال في موعد معين يعطي الفعل دلالة طقوسية. والندور وما تتضمنه من تكرار رمزي للتبادل بين الإنسان والآلهة ومن قدرته على الإيحاء بمعنى الوعد والانتظار وتقديم الندور إلى النهر سيكشف عن وجه إله الخصب⁽¹⁾ ومن هذه المعطيات نضع بويب ضمن منظومة أسطورية سياقية.

وقد تكررت هذه الدائرة الأسطورية في إطار التمني أو الحلم من خلال (أود لو.....) التي تكررت ست مرات في القصيدة، ويدل على ذلك أنها تنطلق من الحلم الأسطوري أو اللاشعور الجمعي⁽²⁾

و أنت يا بويب

أود لو عرفت فيك ألقط الحار

أشيد منه دار

يضيء فيها خضرة المياه و الشجر

ما تنضح النجوم و القمر

و اغتدي فيك مع الجزر إلى البحر

فالموت عالم غريب يفتن الصغار

و بابه الخفي كان فيك يا بويب⁽³⁾

وهذا ما يؤكد صفة الحياة للنهر لكن دون أن يسلب صفة الموت، لذلك فإن بويب يحمل وجهي الحياة والموت، والانبثاق من النهر حياة ويدعم ذلك الأساطير التي تذكر ولادة بعض الشخصيات من الماء.

إن العلاقة التي تربط بويب بالأشياء السابقة ليست علاقة مشابهة؛ بل علاقة داخلية استطاعت أن توحد ما بين بويب وما يوحي به ويومئ إليه، وقد امتدت هذه

(1) خالدة سعيد، حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، 1979، بيروت، ص 158.

(2) خالدة سعيد، حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، 1979، بيروت، ص 158.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 244.

العلاقة عبر النص كاملا فأصبح بويب هو المحور الرئيسي في القصيدة، وقد استطاع السياب أن يحمّله دلالات تدرج من المستوى الطبيعي الواقعي إلى المستوى الكوني الميتافيزيقي حيث أصبح مرآة ومعبودا، ثم إلى المستوى الذاتي الصميمي حيث نراه رحما⁽¹⁾ والعودة إليه تنفي عودة على الأصل لهذا فإن بويب عبارة عن مركز اشعاعات وإحياءات تنبع من داخل القصيدة.

وقد كرر السياب صورة بويب في قصائده وبأساليب متعددة وهذا التكرار كان مدعاة لأن يصبح بويب جزءا من منظومة رمزية أو أسطورية⁽²⁾ والمتأمل لشعر السياب يجد تكرارا لـ (بويب) بأساليب مختلفة متعددة الدلالات، لذا يمكن القول إن بويب النهر العادي الذي يجري في قرية الشاعر قد أصبح يفيض بالمعاني والدلالات المختلفة؛ أي أصبح النهر أسطورة كما أراده السياب.

• جيکور

جيکور قرية في لواء بني الخصيب، ويمر منها نهر بويب وقد تكررت صورة جيکور في كثير من قصائد الشاعر⁽³⁾ ومن هنا يأخذ اسم جيکور لفظة فنية حول رمزية هذا المكان، فتكرار الشيء وبصور مكثفة يخرج من إطار المحسوس والملموس إلى طاقة روحية فياضة، فمثلا قصيدة أفياء جيکور حيث تظهر (جيکور) بأنها قرية الشاعر بالمعنى الظاهري العام، وإذا ما دققنا النظر في المعنى الباطني وجدناها تمثل أم الشاعر، أي أم حقيقية، وقد مزج السياب بين المعنيين من الصفات، إذ خلج صفات إنسانية صفات أمه على بويب وهذا التنازع بالصفات يعطي بعدا عميقا لأجواء النص ولرمزية جيکور الذي أصبح فياضا بالطاقة الروحية.

جيکور لمي عظامي و انفضي كفني

(1) خالدة سعيد، حركية الابداع، سابق، ص 183.

(2) أوستين وارين، وريئة ويليك، سابق، ص 244.

(3) انظر قصائد الشاعر (جيکور شابت، مدينة جيکور، تموز جيکور، جيکور والمدينة، العودة لجيکور، جيکور واشجار المدينة، جيکور أمي).

من طينه و اغسلي بالجدول الجاري
قلي الذي كان شباكا على النار
لولاك يا وطني
لولاك يا جنتي الخضراء يا داري
لم تلق أوتاري
ريحا فتقل آهاتي و أشعاري
أفياء جيكور نبع سال في بالي
أبل منها صدى روعي
في ظلها أشتهي اللقيا و أحلم بالأسفار و الرّيح
أفياء جيكور أمواها

كانها انسرحت من قبرها البالي
من قبر أمي التي صارت أضالعتها التعي و عيناها
من أرض جيكور ترعاني و أرعاها⁽¹⁾.

يضيف السياب على جيكور صفات إنسانية، إذ يطلب من جيكور أن تلم عظامه وتنفض كفنه، وتغسله بالجدول الجاري، ولم يقتصر على هذا الحد؛ بل يربط بين صورة جيكور/ الأم/ جيكور الأرض/ القرية... إذ كيف تتسرح الأفياء من القبر؟ إن الذي أنسرح من القبر هو طيف أمه الذي يرمز إليه بالأفياء، فالأم أصبحت بعدها موتها جزءا من جيكور (الأرض) التي يرعاها وترعاه، كما يرعى أمه وترعاه لو كانت حية.. فلو كانت حية لطلب منها أن تمس جبينه الملتهب بيدها وترشف الوجع الساخن من جبينه، فتعيد إليه الحنان والشعور بالطمأنينة من خلال لمسه لجبينه الملتهب، ويطلب منها أيضا أن تمد إليه ظلال النخيل وسعفه وحفيف السنابل، لذا أصبحت جيكور تتجرد من الصورة الحسية المادية إلى صورة تشع بالانحاء، وتكشف الرمز الشعري بعد أن كانت مجرد صورة محسوسة أصبحت تفيض بالطاقة الروحية

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 120.

وتنحو الاستقلال الرمزي بأن تكون مصدرا للاشعاع والإيماء من داخلها لا من خارجها.

وتتكرر صورة جيكور أيضا في قصيدة المسيح بعد الصלב..وتمتد من حدود الخيال حين تخضر عشا..إن امتداد جيكور إلى حدود الخيال يفضي إلى بعد فكري وعطاء حضاري متواصل.

حين تمتد جيكور حتى حدود الخيال

حين تخضر عشا يغني شذاها

و الشمس التي أرضعتها سناها

حين يخضر حتى دجاها

يلمس الدفء قلبي فيجري دمي في ثراها⁽¹⁾

إن رمزية جيكور هنا للعراق وهذا ما يقصد به أن حضارته مستمدة على مدى الأزمان، وإنها غير مقيدة برقعة جغرافية أو زمن معين، وبعد ذلك تكون جيكور/ والعراق مركز اشعاع فكري وحضاري وذلك بقوله: (حين تخضر عشا يغني شذاها) وأما الشمس التي أرضعتها سناها) ويقصد بها الحضارات والمعالم الفكرية على مر الأزمان.

• المطر

لقد تعامل السياب مع لفظة المطر تعاملًا رمزيًا حيث ارتفع بمدلول اللفظة من المدلول الطبيعي باعتبارها رمزا للخصب والنماء والحياة إلى لفظة سحرية دالة تمتد عبر نسيج قصائده، وتأتي متعددة الدلالات حسب رؤية الشاعر وما يرمز إليه وما يحتاجه النص الشعري من دلالات، يقول الدكتور عز الدين اسماعيل: إن الشاعر المعاصر في تعاملاته مع عناصر الطبيعة، إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي كلفظة

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 246.

المطر مثلاً من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز؛ لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعرية خاصة وجديدة⁽¹⁾.

وقد جاءت لفظة المطر في شعر السياب متعددة الدلالات فتراها تأتي على غرار الفكرة السائدة قديماً من أنه أصل الحياة، وتارة أخرى تحمل معاني الثورة على القهر الاجتماعي والسياسي، ويأتي أيضاً صنواً للدم وأحياناً رمزاً للبعث والحياة، وقد يحمل النقيضين معا الموت والحياة⁽²⁾. وهنا يكمن الابداع الفني في تشكيل الرمز، مما جعل من هذه اللفظة طاقة حيوية تفيض بالمعنى والدلالات وهذا ما يجعلها ضمن منظومة أسطورية سيابية.

وتفيض أنشودة المطر بالمعاني الرمزية للمطر؛ فبعد أن كان مطراً سماوياً تفرح له العصافير وتبشر بالمستقبل يتحول إلى ضجر وسخط وثورة على الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كان العراق يعاني منها زمن الحكم الملكي، ثم يتحول بعد ذلك إلى يقظة وانطلاق لصوت الثوار ضد الجراد والغربان... وينتشر صورة الثورة في كل اتجاه وينزل المطر، وبعد ذلك يكون (المطر) استغاثة واستسقاء للنصر من جديد ضد ما يسميهم بالأفاعي.

وعندما يحمل السياب مدلول المطر معنى الثورة على القهر الاجتماعي والسياسي في ظل أوضاع سيئة كانت تعيشها الجماهير في العراق وما لاقاه الفلاحون الكادحون من ضير وجوع فإنه يقول:

أكاد أسمع العراق يذخرُ الرعودُ
ويخزن البروق في السّهول والجبال،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجال
لم تترك الرياح من ثمود

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 219.

(2) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 153-154.

في الواد من أثر⁽¹⁾.

أمل جديد ينجم على الفلاحين الكادحين بأن دماء المستغلين ستكون ابثساما
آتيا لأن العراق بدأ يذخر الرعود ويخزن البروق في سهوله وجباله ولم يبق إلا أن
يفض الرجال أختام هذه الرياح، وهذه الرعود المخزنة ترمز إلى الثورة القادمة التي
ستحرر العراق من الظلم والاستبداد، وهنا يتقدم التعبير الرمزي مستمدا من العناصر
المطرية المذكورة مرتكزاته الأساسية في التكوين، كما في المطر يقدر ما يحيل عليها
وتأتي الرياح العاتية المدمرة كناية عن التفجير الهائل للمطر بعد طول احتباس في
الرعود المذخورة والبروق المخزنة؛ لأنها كذلك يكون الوادي مجراها ومجال فعلها⁽²⁾.
وقد بدأت ملامح الثورة على وجوه الناس، وقد ربط السياب التغيير والثورة التي
ستأتي بالمطر...

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجازيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:

"مطر..."

مطر...

مطر...⁽³⁾.

يربط السياب بين النخيل وشرب المطر، وذلك لأن اشجار النخيل تحتاج إلى
كميات كبيرة من المياه لكي ترتوي، وهذا إيحاء وإشارة إلى الشعب العراقي المتعطش
للثورة، وهنا يكون رمز المطر الأمل والحلم والثورة، وقد بدأت ملامح الثورة تظهر؛

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 255.

(2) سامي سويدان، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار
الآداب، بيروت، ط 1، 2002، ص 121.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 255.

فالقري تئن وتتألم معلنة الثورة والغضب الملهب.. والمهاجرون يتركون قراهم بسبب
الفقر والمعاناة... ومع ذلك يرددون إيقاعاً واحداً يوحدهم في حلم واحد (مطر مطر
مطر) يأملون الخلاص من القهر والظلم.. وهنا يحمل المطر معنى إيجابياً لأنه يحمل
الثورة والغضب، ويوحد الهم والخلاص من القهر بعد أن جرده الشاعر من مدلوله
الطبيعي.

وفي العراق جوعٌ
ويتثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشّوان والحجر
رحى تدور في الحقول... حولها بشرٌ
مطر...
مطر...
مطر...

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعٍ
ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر...
مطر... مطر...

ومنذ أن كنّا صغاراً، كانت السماء
تغيّم في الشتاء
ويهطل المطر،
وكلّ عام - حين يعشب الثرى - لمجوعٍ
ما مرّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع.
مطر... / مطر... / مطر...
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزّهر.

وكلّ دمةٍ من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسامةٌ في انتظار مبسم جديد
أو حلّمةٌ تورّدت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة !
مطر... / مطر... / مطر...
سيُعشبُ العراق بالمطر...⁽¹⁾.

ما زال الجوع ينجيم على العراق بالرغم كثرة خيراته وغلاته وحصاده، والسبب في ذلك أنها تذهب للاقطاعيين؛ فالفلاح يظل في جوعه حتى تشبع الغربان والجراد، ورحى الفلاحين لا تطحن سوى الحجر والحشف البالي، وفي كل دورة للرحى دعوة إلى الثورة، والمطر "يحمل في طياته دلالة مزدوجة على الموت والميلاد والضياء والظلام"⁽²⁾.

إذن فالمطر مسؤول عن الحياة التي ينتظرها الجياع في العراق، وغيرها حتى تكون تجربة إنسانية كاملة وشاملة ولكي تعبر عن المضطهدين والمهاجرين وبهذا "يحمل المطر مدلولاً رمزياً عاماً لكل معاناة إنسانية"⁽³⁾.

وفي قصيدة (رسالة من مقبرة) يتخذ السياب من المطر رمزا لبعث الإنسان العربي ونشوره بعدما حل به من نكوص حضاري وسياسي. إن البعث هنا مجرد من أية فلسفة فكرية، إنه بعث لأناس مضطهدين، لهذا يصيح بالآخرين ألا يأسوا من النضال لأن الميلاد حال لا محالة⁽⁴⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 256.

(2) جابر عصفور، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1975، ص 168 .

(3) سامي سويدان، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط 1، 2002، ص 121.

(4) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 158-159.

من عالم في قاع قبري أصبح:
لا تيأسوا من مولد أو نشور⁽¹⁾.

وقد بدأت الأرض المخاض، وحن نشور من في الأجداث وقد تنبه "سيزيف"
إلى واقعه بأن العذاب والألم الحال فيه ليس له مبرر ولا بد أن يشور على واقعه
المأساوي.

هذا مخاض الأرض لا تيأسي
بشراك يا أجداث حان النشور
بشراك في وهران أصداء صبور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
و استقبل الشمس على الأطلس
آه لوهران التي لا تشور⁽²⁾

وقد قامت الثورة في العراق عام 1958 وصدقت نبوءة السياب باستنزال مطر
الثورة إلا أن هذه الثورة لم تلب حاجات الشعب؛ بل على العكس من ذلك جلبت
معهما الأذى والعذاب، وكان لا بد من استنزال مطر الثورة مرة أخرى.
ويأتي المطر صنوا للدم، ففي قصيدة مدينة السندباد، يقول السياب:

وجئت يا مطر
تفجرت تشك السماء و الغيوم
و شقق الصخر
و فاض من هباتك الفرات و اعتكر
و هبت القبور هز موتها و قام
و صاحت العظام
تبارك الإله واهب الدّم المطر

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 213.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 213.

فآه يا مطر
نودّ لو ننام من جديد
نودّ لو نموت من جديد
فنومنا براعم انتباه
و موتنا ينجي الحياة⁽¹⁾

إن ثورة 1958م لم تأت بالخير كما كان يظن الناس، فقد بدأت تاكل أبناءها فكان لابد من مطر جديد يخلص الناس من العذاب ويحقق لهم الحياة الكريمة، لهذا أراد أن يعود إلى حالة الموت الأولى، حالة النوم الذي لا بد له من يقظة كي يأتي المطر الذي يحمل معه الحياة الكريمة.

إن ربط المطر بالدم صورة قديمة عرفها الإنسان البدائي، ولعل السياب قد أفاد منها من خلال اطلاعه على الغصن الذهبي⁽²⁾. والمطر والدم يؤديان عملا واحدا هو التطهير والحياة، ولا بد أن يجتمع المطران من أجل إحداث الخصب الحقيقي المنشود. وقد صور السياب في بعض قصائده مضامين الطقوس المطرية، وذلك يجعلها تقوم على الدم والقتل:

عشتار العذراء الشقراء مسيل الدم
صلّوا هذا طقس المطر
صلّوا هذا عصر الحجر
صلّوا بل أصلوها نارا
ثموز تجسّد مسمارا
من حفصة يخرج و الشجرة
النهد الأعذر فاض ليطعم كل فم

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 249.

(2) انظر الغصن الذهبي، جيمس فريزر، ص 251_258.

خبز الألم⁽¹⁾

والنهر بدلا من أن يعطي الماء للنبات بدلالة الخير والعطاء والحياة أصبح يعطي الألم والعذاب لكل فم.. وهكذا ظل المطر يحمل دلالات متعددة وبأساليب مختلفة وقد ارتفع السياب بهذه اللفظة من المدلول الطبيعي البدائي على اعتبار المطر/ رمزا للخير والعطاء والحياة- إلى لفظة سحرية دالة جردها من صورة حسية إلى طاقة حيوية رمزية تشع من داخلها بالدلالات المختلفة حيث يحمل السياب لفظة المطر دلالة شعورية مقدسة تدفع للتفاؤل بالخير وفي طياتها مغزى عميق يسوغ تكرارها في القصيدة الواحدة مثل "أنشودة المطر" مثلا لما تحمله من المعاني المتعددة بشكل مكثف محاولا بذلك اسقاط روح الرمز والأسطورة لتعميقها ولاخراجها من اطلالها المحلي إلى اطار العموم والشمول.

● جميلة بوحيرد

شهيدة جزائرية، ناضلت من أجل بلادها بكل مaldiها من قوة لكنها في النهاية سقطت شهيدة بعد أن روت الأرض بدمائها.. والسياب في قصيدته إلى جميلة بوحيرد" يكسبها خصائص أسطورية ويرتقي بها إلى درجة الخلود والإلهام والبعث والفداء. يقول السياب:

يا أختنا المشبوحة الباكية
أطرافك الدامية
يقطرن في قلبي و يبكين فيه
يا من حملت الموت عن رافعيه
من ظلمة الطين التي تحتويه
إلى سماوات الدم الوارية
حيث التقى الإنسان و الله و الأموات و الأحياء في شهقة
في رعشة للضربة القاضية

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 236.

الأرض أم الزهر و الماء و الأسماك و الحيوان و السنبيل
لم تبل في إرهابها الأول
من خضة الميلاد ما تحملين
ترتج قيعان المحيطات من أعماقها ينسح فيها حنين
و الصخر منشد بأعصابه حتى يراها في انتظار الجنين
الأرض؟ أم أنت التي تصرخين
في صمتك المكتظ بالآخرين
في ذلك الموت المخاض المحب المبغض المنفتح المقفل
و نحن أم أنت التي تولدين
أسخى من الميلاد ما تبذلين
مشبوحة الأطراف فوق الصليب
مشبوحة العينين عبر الظلام
يأتيك من وهران يا للزحام
حشد مشع باشتعال المغيب
يأتيك كل الناس كل الأنام
يرجون مما تبذلين الطعام
و الأمن و النعماء و العافية⁽¹⁾

إن جميلة بوحيرد عندما تصلب يتجمع الجزائريون في زحام حولها، يرجون
الطعام والأمن والنعمة والعافية، وهذا لا يأتي إلا بالدم وإن دموتها وصلبها يعني
النشور والمصلوب هنا ليس مسيحا إنها امرأة عادية لكنها تصنع المستحيل.

ما شب في وهران من برعم
أو أزهرت في أطلس عوسجة
إلا ودبت في مسيل الدم

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 208-209.

نمنمة منعشة مبهجة

توحي بأن الأرض ظلت تدور

طاحونة للقاتل المجرم⁽¹⁾

إن كل زهرة برعمت في (وهران) توحي بأن الأرض ظلت تدور ليكون طحينها
في النهاية القاتل المجرم، والبراعم قد جاءت انتصارا على الموت واستمرارا لدورة
الحياة، وهذا المعنى ما توحيه (جميلة) التي لاقت من العذاب والأذى الكثير.. وهذا ما
يدفعنا للتأثر بعد أن ولي عهد العداء للحجر وعهد تحويل الإله إلى مخلوق نصف
بشري، وجاء عصر يفدي الإنسان الإنسان كما فعل النبي (عليه السلام) عندما حرر
الناس من العبودية وحطم التيجان:

وجاء عصر سار فيه الإله

عريان يدمى كي يروى الحياة

و اليوم ولي محفل الآلهة

اليوم يفدي ثائر بالدماء

الشيب و الشبان يفدي النساء

يفدي زروع الحقل يفدي النماء

يفدي دموع الأيتام الوالدة

بالأمس دوى في ثرى يثرب

صوت قوي من فقير نبي

ألوى ببني الصخر لم يضرب

و حطم التيجان أي انطلاق

في مصر في سورية في العراق

في أرضك الخضراء كان اعتناق

بالأمس و ارى قومك الآلهة⁽¹⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 209.

إن جميلة تفعل فعل (عشتار) فهي تحيي النفوس الميتة فتثمر الأغصان والعظام
البالية التي لم يبق فيها الدم، تبعث في النهاية إذن فجميلة نفحة من عالم الآلهة تفعل في
الناس فعلها عند البدائيين، ولهذا لا بد أن نمضي في طريق الفناء من أجل الحياة، وهذا
هو طريق جميلة:

يا نفحة من عالم الآلهة
هبت على أقدامنا التائهة
لا تمسحها من شواظ الدماء
إنا سنمضي في طريق الفناء
و لترفعي أوراس حتى السماء
حتى تروى من مسيل الدماء⁽²⁾

هذه (جميلة) استطاع السياب تمجيدها بعباء روعي فياض ارتفع بها من
مدلول امرأة عادية إلى درجة أسطورية كعشتار، فهي تقوم بإحياء النفوس الميتة، وتثمر
الأغصان وتعيد الحياة إلى كومة العظام.. وكذلك إنها مصلوبة في زمن قد ولى فيه
عصر المعجزات والصلب، وانها ليست المسيح.. كل ذلك يجعل من (جميلة) المرأة
العادية ضمن منظومة أسطورية استطاع السياب ابتكارها.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 210.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 213.

الفصل الثالث

استدعاء الرموز المكانية وتوظيفها في إبداع الشباب الشعري

الفصل الثالث

استدعاء الرموز المكانية وتوظيفها في إبداع الشيايب الشعري

الأمكنة التراثية

يعد المكان أحد أبعاد النص الشعري، ويشكل أهمية بالغة في الأدب لأن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد خصوصيته وبالتالي أصالته⁽¹⁾ وقد اهتم الشعراء بالأمكنة التراثية قديما ويتجلى اهتمامهم به من خلال الوقوف على الأطلال في الشعر الجاهلي، وقد كان وقوف الشعراء على هذه الأمكنة التراثية لدافع نفسي وعاطفي.. وبعد أن ازدهرت الحضارة الإنسانية، وتقدم عالم البشرية ظل ارتباط الشاعر وثيقا بالتراث المكاني، وكذلك المدن الحديثة؛ فقد تغنى الشعراء بجمالها ووصافها، كما وقف الشعراء على أبعادها الدينية والسياسية والاجتماعية.. الخ، واستباط البعد الحضاري من خلال تاريخها العريق، ومن هنا جاء توظيف الرمز المكاني مشعا بالأيحاء على اختلاف مجالات توظيفه في النص الشعري.

وفي الشعر العربي الحديث جاء توظيف الأمكنة التراثية القديمة، والتي تركت بصمات واضحة في التاريخ الحضاري والإنساني عاد إليها ليصب الشاعر فيها جل معاناته السياسية والاجتماعية.. عاد إليها عبر الأزمنة السحيقة، وكل ما يود إيصاله للآخرين هو تكثيف لما هو خفي وسري⁽²⁾.

وقد استحضر الشيايب في نصوصه الشعرية عددا من الأمكنة التراثية ذات الرمز والدلالة، والتي تشكل بنية في بناء قصائده، خاصة المدن القديمة مثل سدوم وعامورة وارم ذات العماد... وكذلك مدن أوروبية حديثة تعرف الشيايب عليها خلال رحلاته بحثا عن الشفاء.

(1) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، وزارة

الثقافة والاعلام، بغداد، ص 6.

(2) جاستون باشلار، جماليات المكان، سابق، ص 50.

● بغداد

يرى الدكتور عز الدين اسماعيل أن بغداد مثلت تجربة سياسية فريدة في حداثها وتعقيدها لم تمثله مدينة عربية أخرى، وقد انعكست آثارها في الشعر العراقي خاصة، وربما يعود ذلك إلى عدد غير قليل من شعراء العراق كان طرفاً في الصراعات السياسية فتمثل وجه المدينة بالنسبة لديهم وجه الأمة الحضاري والسياسي⁽¹⁾ والسياب عاش في مرحلة صراع مع السلطة الحاكمة فقد نفى وشرّد من جراء ذلك فجاء البعد السياسي لهذه المدينة مسرحاً للصراع ووعاء له⁽²⁾ وقد ميزت (المعاناة) حياة المدينة العربية وخاصة بغداد في مرحلة صراع سياسي واجتماعي وكان الناس في بغداد ينتظرون فجر الخلاص والثورة الشاملة التي تمدهم بالنور والحرية، لكنها كانت مرحلة أشبه ما تكون بالمخاض فلا ولادة كاملة ولا ثورة قائمة لذلك تأتي صورة الشاعر محبطة باليأس، والحياة قد استحالت في بغداد إلى موت عقيم، وقد صلبت المدينة / بغداد، وليس هناك من ينقل الشاعر، والموت يزحف إليه ويعالي آلام المخاض دون ولادة.

نزع و لا موت

نطق و لا صوت

طلق و لا ميلاد

من يصلب الشاعر في بغداد⁽³⁾

ويرى السياب في بغداد/ العراق من خلال بغداد أو يرى العراق ولعل الحركات السياسية في العراق كانت تنطلق من بغداد، لذلك فبغداد في الشعر هي العراق وفي شعر السياب هي العراق الواقع والرمز⁽⁴⁾

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، سابق، ص 347.

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، سابق، ص 348.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 230.

(4) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، سابق، ص 140.

وقد جاء المقطع المقطع السابق في صورة قلق بالنسبة للشاعر القروي فهي سجن كبير يعكس القرية التي تعني له الحرية والأمل والبراءة، ومن هنا جاء هذا المقطع بصورة قلقة وتأتي زمانية المقطع بالفعل "يصلب" تأكيداً على احباط الشاعر في المدينة وتوقاً مؤجلاً إلى الحرية⁽¹⁾.

وتبدو صورة بغداد بمبغى كبير، أو كابوس وذلك بإطار سافر مؤلم، حيث يشبهها بامرأة يرتادها العابرون؛ فهي دار في كل الدور وهي الخمر والزاقصات.. زفهي إذن عامورة القائمة من الرقاد، ويكشف توظيف السياب بهذه الصورة عن السياسية الفاشلة التي تمارسها بغداد إذ يرتادها المستعمرون⁽²⁾ فهي بذلك بعيدة عن ابنائها وكأنها جثة هامدة مستباحة للدود وكابوس يطبق عليها، وهذا ما يثير الضيق والظلمة والاحباط واليأس؛ فالعيش في بغداد أصبح موتاً وعبودية وكابوساً.

بغداد مبغى كبير

لاحظ المغنية

كساعة تنك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار

يا جثة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجه من اللهب والحرير⁽³⁾

وهذا ما يعكس طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر ببغداد بأنها مدينة الخطاة /

مدينة الحبال والدماء والخمور، مدينة الرصاص والصخور وقد أحس السياب بثقل

الزمن في بغداد؛ فالساعة فيها تبدو يوماً كاملاً، واليوم يحسه عاماً يرجعه السياب

لكثرة الجراح التي لاحقت الضمير:

بغداد كابوس (ردى فاسد

(1) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، سابق، ص 141.

(2) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، سابق، ص 163.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 242.

يجرعه الراقد

ساعاته الأيام أيامه الأعوام و العام نير

العام جرح ناغر في الضمير⁽¹⁾

ويتخذ السياب من بغداد بعدا سياسيا ممتد من البعد الوجداني والاجتماعي..فبغداد بالنسبة للشاعر رمزا للاستبداد والقسوة، حيث يرتع الأقوياء والدساسون ويملق الضعفاء والأبرياء والصادقون، لهذا فإن صورة بغداد صورة مبغى كبير تبرز منه غرائز الوحشية الشرسة⁽²⁾. "بغداد مبغى كبير..الدود فيه موجه..بغداد كابوس..ساعاته الأيام...أيامه الأعوام..وإذا كانت هذه المعاني تتخذ من شكل الهجاء الاجتماعي تعبيرا عن وطأة المجتمع على الفرد وشعوره بالهلاك وليس للشعور بالقهر، فثمة باعث وجداني وسياسي أيضا.⁽³⁾

و نحن في بغداد من طين

يعجنه الخزاف تمثالا

دنيا كأحلام المجانين

و نحن ألوان على لجها المرتج أشلاء و أوصالا⁽⁴⁾

فهذه الطينة هي طينة العبودية يتصرف بها الظالمون على هواهم، يقيمون منها دمي يعيشون بها، والحاكم هو ذلك الخزاف الماجن السادي الذي يلهو بمصائر قوم لا حول ولا قوة لهم وهذا ما يشير إلى عنة النحن الشعب في بغداد قبل ثورة تموز 1958م. وتتماثل في ذهن الشاعر بغداد وعامورة مدينة الفسق والفجور والالخطاط الاخلاقي والاجتماعي في التاريخ، فيسال:

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص242.

(2) محمد العبد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بنياتها ومظاهرها، العالمية للكتاب، ط1، 1996 ص 296.

(3) محمد العبد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 276.

(4) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص243.

أهذه بغداد
أم أن عامورة
عادت فكان المعاد
موتا و لكنني في رئة الأصفاد
أحسست ماذا صوت ناعورة
أم صبيحة النّسغ الذي في الجذور⁽¹⁾

ويعمد السياب إلى رمزي سدوم و عامورة ليفد منهما في دلالات الشهوة
العارمة والشبق الجنسي الذي يؤدي بحضارة الإنسان إلى الدمار والهلاك حين تكون
الرغبات شاذة وتبعث على الاشمئزاز متخذا من نقل دلائلها القديمة إلى واقع اليوم،
مما يجعلها تحمل موقفا معاصرا رافضا كل قيم مثل هذه المدن وبغداد أولها⁽²⁾ فقد كان
المعاد لبغداد موتا وسجنا وأصفادا و عامورة بغداد لا تحيا إلا بالدم، والسياب يوازن
بين ما أصابه وما أصاب زوجة لوط من جراء فساد عامورة/ بغداد، فزوجة لوط قد
اصبحت عامود ملح، والسياب الذي أصبح غير قادر على تحريك أصابعه أحرك
الأصابع لا تطيعني.. مشلولة...

ويسقط دلالات تحول زوجة لوط إلى عمود ملح، فحالها أيضا عامود ملح يسير
ويدل ذلك على ما يعانيه من مرض المدن اللعينة (سدوم/ عامورة) رامزا ببيكور إلى
بغداد تقية وتخلصا مما يجره عليه التصريح من اشكالات⁽³⁾

كيف أمشي خطاي مزقها الداء كأي عمود
ملح يسير
أهي عامورة الغوية أو سادوم

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 243.

(2) علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 62.

(3) علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 63.

هيهات إنها جيكور⁽¹⁾

هذه صورة بغداد التي جاء بها الشاعر محملة بالرؤية السياسية والاجتماعية والاخلاقية، وقد جاء الرمز المكاني التراثي محملا بالسياسة أيضا وبما يحس به الشاعر حسب رؤيته للعصر؛ فقد صب جل معاناته على بغداد/ الحاكم؛ فالشاعر لا يقصد بغداد لذاتها من الموقع المكاني وإنما رمز للبعد السياسي وما تمارسه السلطة في بغداد في ذلك الوقت.. فالشاعر ليس على عدااء مع مدينته من حيث هي مكان، بل من حيث الممارسة السياسية التي تصدر من بغداد، وهكذا جاء الرمز المكاني التراثي وعاء للشاعر ليث فيه معاناته التي يشعر بها.

• بابل

بابل عاصمة البابليين أصحاب الحضارة الزراعية المتقدمة⁽²⁾ وعلى الرغم من الجوانب المضيئة التي تحلت بها بابل إلا أن السياب لم يشر إلى ذلك لأنه أراد أن يتحدث عن الصورة القائمة التي تحيط بالمدينة وببغداد أو تبدو صورة بابل صورة قائمة سوداوية ويزيدها سوادا أن جنائنها المعلقة التي كانت فيها في الماضي منجزا حضاريا.. وإنما بعثت في العصر الحديث من رؤوس أهلها المقطعة، وهذه أبشع صورة لبابل:

كأن بابل القديمة المسورة

تعود من جديد

قبابها الطوال من حديد

يدق فيها جرس كأن مقبرة

تثن فيه و السماء ساح مجزرة

جنانها المعلقة زرعها الرؤوس

تجرها قواطع الفؤوس

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 340.

(2) صبري حافظ، الرحيل إلى مدن الحلم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1973، ص 13.

و تنقر الغربان من عيونها

و تغرب الشمس

وراء شعرها الخصب في غصونها⁽¹⁾

وتتحول صورة بابل إلى بغداد المعاصرة، وهو استحضار يكشف عن معنى مضاد للتطور؛ لأن إحساس الشاعر يدفعه إلى رغبة تدميرية لمعنى المدينة، لذلك يأتي بأشع الصور عنها، وهذا يعود إلى موقف السياب السياسي بعد ثورة تموز 1958م⁽²⁾ إن استدعاء صورة بابل القديمة واسقاط دلالتها السلبية على بغداد يظهر مدى القهر السياسي والاجتماعي الذي حمله السياب ضد بغداد السلطة فبابل تبدو صورة كاملة للدمار ومسورة وفيها القباب والمقبرة، الجنائن، العيون، الشمس، فالاماكن كلها مرتفعة ما عدا المقبرة، وهذا يفصح عن تناقضات لكنها متوحدة في الحالة التدميرية⁽³⁾ وتبدو بابل محاطة بهالة أسطورية عاد بها السياب إلى واقعها القديم، إذ يقول:

سيان والحياة كالفناء

سيان جنكير و كنغاي

هايل قابيل و بابل كشنغهاي⁽⁴⁾

يجمع السياب في هذا المقطع عددا من الأساطير، هيروشيما من خلال عيني طبيب البعثة اليسوعية، وكونغاي من خلال الفتاة الصينية التي أقت بنفسها داخل وعاء لصهر المعادن، وقد امتزج دمها كي يتلاءم مع الخلائط لتصنع الفانوس. وبابل القديمة ذات الجنائن المعلقة... يستوحي السياب من خلال هذه الأساطير صورة بابل المريضة المصابة بالدمار وهذا تاريخ عام قد أصيب بالمرض، وهذا مرتبط بالخطايا الأولى لقابيل وهايل وتبد المتناقضات على النحو الآتي:

الحياة فناء

جنكير كونغاي

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 252.

(2) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، سابق، ص 69.

(3) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، سابق، ص 69.

(4) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 199.

هايل قايل

بابل شنغهاي

فقايل هو الذي ارتكب أول جريمة على وجه الكرة الأرضية، وجنكيز هو السفاح المشهور.. إن مجموعة هذه المتناقضات التي جمعها السياب في نصه الشعري يفصح عن القوة التدميرية لهذه المدينة. وتبد و بابل في قصيدة سربروس في بابل رمزا لبغداد، والشاعر يتخذ من أسطورة (سربروس) قلب الجحيم في الأسطورة الاغريقية رمزا لعبدالكريم قاسم، وما بابل إلا بغداد مركز القيادة السياسية التي يحكم منها قاسم، وتبد بابل حزينة مهدامة، وسربروس يعوي في دروبها، ويقوم بتمزيق الصغار بعد أن عاث فيها فسادا:

ليعو سربروس في الدروب

في بابل الحزينة المهدامة

و يملأ الفضاء زمزمه

يمزق الصغار بالنيوب يقضم العظام

و يشرب القلوب⁽¹⁾

وعلى الرغم من طغيان الصورة السوداء لبابل إلا أن هناك ومضات متفائلة بأن تغسل من خطاياها ويولد الضياء من دماء ابنائها؛ فسور بابل المهدم سوف ينهض من جديد بصورة متفائلة بدلا من بابل القديمة المهدامة، ودماء الآلهة والصبية الصغار قد أخصبت الأرض والحبوب قد نبتت، والأشعة بعد أن كانت ممزقة مبعثرة قد جمعت.. وهذه صورة مإيجابية لبابل الجديدة.. بغداد.. العراق:

ليعو سربروس في الدروب

لينهش الآلهة الحزينة الآلهة المروعة

فإن من دمائها ستخضب الحبوب

سينبت الإله فالشرائح الموزعة

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 258.

تجمعت تمللت سيولد الضياء
من رحم ينزّ بالدماء⁽¹⁾

بعد أن كانت بابل تمثل الوجه المظلم من حياة الأمة.. تأتي صورة الإشراق
الذي سينجم عن بابل بالنماء ضد الدمار والخراب، والأرض أصبحت الرميم الذي
يتجمع فيه الخصب والنماء والسماء المضيئة بالأرض، وهذا إعادة خلق وتكوين
للأسطورة تموز التي تفيد النماء والخضرة بعد الدمار إلا أن هذا الأمل ما زال تحت
عيني (سربروس).

و أبرقت السماء كأن زنبقة من النار
تفتح فوق بابل نفسها و أضواء وادينا
و غلغل في قرارة أرضنا
وهج فعراها
بكل بذورها وجذورها وبكل موتاها

.....

لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها⁽²⁾

يتحرك السياب عبر نسيج النص الشعري إلى مدينة جديدة، مدينة تحمل معها
كل معاني النمو والتطور، ويبدأ من (السماء/ النار/ الوادي/ الأرض/ البذور/
الجذور)... وهذه دلالة النمو والتطور الذي يراه السياب لبابل الجديدة، وكأنها بذلك
المدينة الفاضلة وليست بغداد دون أن يشير إلى موقف سياسي... ويتداخل الزمن
الماضي والحاضر ما بين (أبرقت) وختام المقطع بـ(تغسل) وهذا اتحاد ما بين السماء
ومادية الأرض، إذن هي بابل المطهرة والموعودة ببريق السماء الذي يغسل أرضها
الخاطئة⁽³⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 259.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 262.

(3) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، سابق، ص 172 .

صحا من نومه الطينيّ تحت عرائش العنب

صحا تموز عاد لبابل الخضراء يرعاها

و توشك أن تدق طبول بابل ثم يغشاها

صغير الريح في أبراجها و أنين مرضاها⁽¹⁾

لقد صحا تكوز وعاد لبابل الخضراء يرعاها ويمنحها الخير والعطاء.. لكن وميض الأمل لا يكتمل، فما زالت بابل مليئة بالحزن دائمة المرض... والريح الذي يحمل دلالة سوداوية يصفر في أبراجها، وينذر باليأس والاحباط، وفقدان الأمل في بغداد يصدر أنينا من شدة المرض.

إن توظيف الرمز المكاني التراثي لبابل يكشف عن حال الأمة؛ فهي في حالة موت وتخلف.. وإن بعثها يعني بعث الأمة من جديد.. فبابل التي كانت رمزا للحضارة والتطور في القدم فهي اليوم في حالة الفناء وإن بعثها سيبعث الأمة من جديد. ومن ذلك يتبين أن السياب ربط بابل بهالة أسطورية ليكشف من خلالها عالم المتناقضات التي وجدت في العصر الحديث في مدينته بغداد/ رمز السلطة. والسياب لا يقف موقف لالتقيض من بابل لذاتها وبنائها وإنما يقف على حال الأمة وما وصلت إليه. وقد بدأت النظرة سوداوية قائمة وذلك لإحساس الشاعر باليأس من حال الأمة وبعثها، والشعور بالقهر والإحباط والقهر السياسي والنفسي والاجتماعي ولهذا كله جاءت صورة معبرة عن تجربة الشاعر والأمة في ذلك الوقت.

● جيكور

تعد جيكور من قرى الهلال الخصيب الواقعة في جنوبي العراق، وهي البلدة التي نشأ فيها السياب وترعرع، وقد تغنى فيها السياب كثيرا حتى أنه لم يترك شيئا من جيكور إلا وتحدث عنه⁽²⁾، وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على عشق الشاعر

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص260.

(2) انظر قصائد السياب في جيكور منها: جيكور أمي، أفياء جيكور، مدينة جيكو، جيكور واشجار المدينة، جيكور شابت...

لوطنه، وقد أصبح حديث السياب عن جيکور، حديثه عن ذاته، فقد كانت ملاذه
عندما تشتد أزمته؛ فيعود إليها بجسمه وخیاله طالبا الأُنس فهي الخلاص وباب
الميلاد⁽¹⁾، ويرى في جيکور عالم من البراءة والحنان ينسبه جهامة المدينة وضيقها
وصور السياب جيکور بأنها مدينة المحبة والبراءة والصدق وهي بالنسبة إليه
رمز الخصب والتفجر والبركة الدائمة، وعالم الصفاء، ومظهر ينقذه من وساوسه⁽²⁾،
وهي العش الأمين الذي يهرع إليه حين تتأزم الحياة ففيها ترقد والدته. يقول في
قصيدة أفياء جيکور:

نافورة من ظلال من ازاهير

و من عصافير

جيکور جيکور يا حقلا من النور

يا جدولا من فراشات نطاردها

في الليل في عالم الأحلام و القمر

ينشرون أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف⁽³⁾

يرسم السياب صورة جميلة تتجاوز الواقع لتصل إلى الخصب الروحي لتسمو
بها النفس، حيث يجعل من جيکور حقلا من النور، وعندما يقسو السياب عليه
المرض تمتد يده إلى جيکور ملتصقا الشفاء منها، حيث تظهر بصورة "الأم الحانية التي
تحتضنه وتشفيه من دائه ومرضه الويل، تحنو عليه حتى يشفى من وجعه المؤلم"⁽⁴⁾

جيکور مستي جيني فهو ملتهب

مستيه بالسعف

(1) مناف منصور، تجربة المدينة عند السياب، قضايا عربية، السنة الأولى، ع 7، 1974، ص 93.

(2) مناف منصور، تجربة المدينة عند السياب، ص 93.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 120.

(4) قيس كاظم الجنابي، مواقف في شعر السياب، ص 133.

و السنبل الترف

مديّ علي الظلال السمر تنسحب

ليلاً فتخفي هجيري في حناياها⁽¹⁾

ويرى أن جيکور هي التي تلم عظامه بعد دفنه، وهي التي ستنفض عنه كفن الموت حين يضمه، وتخلده بدلا من أن تفنيه، وسوف تغسل قلبه بمجدولها بعد أن كان نارا لتريجه من عذاب سني العمر المتعبة.

وتعد جيکور محل هداية له، فلولاها ما عرف وجه الله، وتظل جيکور عبارة عن نبع يسيل في ذهن السياب يخلق به إلى دنيا الأحلام، وحتى الموت في جيکور موت بعث لا موت انتهاء، ولا يستقبله بخوف أو حزن:

جيکور لمي عظامي و انفضي كفي

من طينه و اغسلي بالجدول الجاري

قلي الذي كان شباكا على النار

لولاك يا وطني

لولاك يا جنتي الخضراء يا داري

لم تلق أوتاري

ريحا فتقل آهاتي و أشعاري

لولاك ما كان وجه الله من قدري

أفياء جيکور نبع سال في بالي

أبلّ منها صدى روحي

في ظلّها أشتهي اللقيا و أحلم بالأسفار و الرّيح

و البحر تقدح أحداق الكواسج في صخابه العالي

كأنها كسر من النجم سقطت

كأنها سرج الموتى قلبها أيدي العرائس من حال

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 121.

إلى حال⁽¹⁾

تساوى صورة جيكور وصورة الأم في ذهن السياب، فكلاهما نبع للحب والحنان والعطاء والإلهام، وقد امتزجت هذه الصورة منذ أن كان السياب طفلاً صغيراً.

أفياء جيكور أهواها

كأنها انسحبت من قبرها البالي

من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى و عيناها

من أرض جيكور ترعاني و أرعاها⁽²⁾.

وفي تطور الدلالة الرمزية لجيكور، يربط السياب صورة جيكور والمدينة، حيث يقول:

وتلتف حولي دروبُ المدينة

حبالا من الطين يَمْضُغْنَ قلبي، وَيُعْطِينَ عن جَمْرَةٍ فيه طينة

حبالا من النار يَجْلِدْنَ عري الحقولِ الحزينة

وَيَخْرِقْنَ جَيْكُورَ في قاع رَوْحِي، ويزرغنَ فيها رماد الضُّغينة

دروبُ تقول الأساطيرُ عنها

على موقدٍ نام: ما عاد منها

ولا عاد من ضفَّة الموتِ سارٍ

كأن الصُّدى والسُّكينة

جناحاً أبي الهولِ فيها، جناحان من صخرة في ثراها دفيئة

فمن يَفْجُرُ الماء منها عيوناً لثني قُرانا عليها؟

ومن يُرْجِعُ الله يوماً إليها؟⁽³⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 122.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 123.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 225.

هذه مقابلة يجريها السياب بين المدينة (بغداد) والقرية (جيكور) حيث يخرج السياب هذه الأمكنة من دلالتها الحقيقية إلى رمز بين متصارعين، تبدأ القصيدة بتصوير رائع لدروب المدينة/ الجبال الطينية، إنها جبال المشنقة التي تلتف حول روحه، وبصورة قاسية عندما يقول (يمضغن قلبي) دلالة التعذيب والقسوة والمرارة وكأنها روح أفعى لكنها لا تبتلع بل تمضغ.

وتتحول جبال الطين إلى نار تجلد عرى الحقول الحزينة، وتمتد من المدينة إلى القرية جيكور لتحرقها؛ فتكون بذلك رمز الدمار والتلاشي وموت الحياة؛ فهي بذلك تزرع زرعاً جديداً هو (الضغينة) وتظل متجددة؛ لأنها ميراث المدينة ودروبها⁽¹⁾. ودروب المدينة تتحول إلى أسطورة في قوتها المدمرة إن من سار فيها لا يعود وهذه حقيقة المدينة التي عرفها السياب/ الإنسان الفقير الذي فتح عينيه في وسط الصراعات الفكرية والمادية. وتظل جيكور الفردوس الأعلى، صاحبة القلوب النظيفة والتي ستخلص بابل من الآثام.

وبهذا تخرج جيكور من المدلول الحقيقي لقرية الشاعر إلى مدلول رمزي خالص، يفيض بإيماءات الطهر والبراءة والسكينة والروحانية حتى وهي محاصرة سجيئة، وتظل الملاذ الحقيقي الحاني الفياض بالرحمة التي يلوذ به الشاعر من هجير المدينة وقسوتها⁽²⁾.

وفي قصيدة (العودة لجيكور) استمد السياب صور من الغربة الروحية التي عاشها في المدينة، وما فيها من علاقات مادية بحتة تلغي العلاقات الإنسانية والمعنوية بين أهلها:

على جواد الحلم الأشهب
أسريت عبر التلال
أهرب منها من ذراها الطوال

(1) أحمد عودة الله الشقيرات، الاغتراب في شعر السياب، دار عمار، عمان، 1987، ص 133.

(2) علي عشري زايد، قراءات في شعرنا المعاصر، ص 165.

من سوقها المكتظ بالبائعين
من صبحها المتعب
من ليلها النابح و العابرين
من نورها الغييب
من ربها المغسول بالخمير
.....

البحث في الأفاق عن كوكب
أواه يا جيكور لو تسمعين
أواه يا جيكور لو توجدين
لو تنجين الروح لو تجهضين
كي يبصر الساري
لجما يضيء الليل للتائهن⁽¹⁾

إن شعور السياب بالحياة المادية التي يعيشها أبناء المدينة جعله يشعر بابتعاده عن قيم الزيف وعاداته وتقاليده، وهذا بدوره يولد غربة روحية عن مجتمع يعيش فيه، فبدأ يبحث عن العلاقات المعنوية ليطفئ ضمنا روحه، ولا يكون ذلك إلا بمنزل بعيد عن هذه المدينة التي استحوطت فيها القيم الروحية الأصيلة فيما يراه ويشاهده ويشعر به، وحتى هذا البحث أصبح مستحيلا لأن الحياة المادية قد أقامت حواجزها عن قريته جيكور رمز الحياة الروحية الوديدة، ولا يوجد هناك من يضحى بنفسه من أجل هدم وتخطيط هذا السور الذي أحاط بالحياة الروحية الأصيلة.

جيكور من دونها قام سور
و بوابه

و احتوتها سكينه

فمن يخرق السور من يفتح الباب يدمي على كل قفل يمينه

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص228.

و يمني لا تخلص للصراع فأسعى بها في دروب المدينة
و لا قبضة لابتعاث الحياة من الطين
لكنها محض طينه

و جيکور من دونها قام السور
و بوابه

واحتوتها سكينه⁽¹⁾

عامورة وسدوم

يستلهم السياب صورة (عامورة) مدينة سيدنا لوط عليه السلام وما كان فيها
من الفساد وانعدام القيم الاخلاقية واندثارها. صورة جديدة يربط بينها وبين بغداد
في العصر الحديث الذي يعيشه، إذ يجعل بغداد صورة ثانية لعامورة وما فيها من
دلالات الشهوة العارمة والشبق الجنسي الذي لا يقدم البشرية؛ بل على العكس من
ذلك فإنه رمز للخراب والدمار وانعدام للأخلاق.

أهذه بغداد

أم أن عامورة

عادت فكان المعاد

موتا.....⁽²⁾

لا يستدعي السياب هذا المكان التراثي لذاته؛ بل لما يرمز إليه من قيم وأخلاق
فاسدة، يرفضها ويرفض كل المدن التي تقوم على مثل هذه الشاكلة حتى وإن كانت
بغداد.. ويضع السياب المتلقي في دهشة ليظهر المفارقة في المكان والتشابه لما يحل به
من قيم فاسدة كعامورة، ولما صبغت بغداد بهذه الصفة الأخلاقية الفاسدة فإن داءها

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 227.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 243.

هو الذي حل بالسياب، وجعله شبيهاً بـزوجة لوط (عليه السلام) التي قادها تطفلها إلى تحمل العذاب عقاباً⁽¹⁾

كيف أمشي خطاي مزقها الداء كاني عمود

ملح يسير

أهي عامورة الغوية أو سادوم

هيهات إنها جيكور

جنة كان الصبي فيها و ضاعت حين ضاعا⁽²⁾

لقد أصبح المشي مستحيلاً، فهو كعمود ملح مثل زوجة لوط عليه السلام عندما نظرت إلى عذاب أهل مدينة لوط... يعش الحدث ذاته ثم ينتقل إلى الواقع فيقول:

هيهات...إنها جيكور

وقد استطاع السياب بهذا التوظيف ربط الماضي التراثي لمدينة لوط (عامورة) بواقع بغداد؛ فأسقط من الماضي الدلالات الأخلاقية والمعنوية على بغداد الحاضرة، وقد أسعفه هذا الرمز في رسم ملامح بغداد في الجانب السلبي كما يراه السياب.

إرم ذات العماد

إرم هي المدينة العجيبة التي بناها شداد بن عاد، وقد ورد ذكرها في القرآن

الكريم، في قوله تعالى: ﴿إِرمَ ذاتِ الْعِمَادِ ۖ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ ۖ وَثُمُودَ الَّذِينَ جَابُوا الصَّخْرَ بِالْوَادِ ۖ﴾ (سورة الفجر 8-9).

ويوظف السياب هذا الرمز المكاني التراثي مستخدماً أسلوب الحكاية، وصوت الراوي العائد إلى الماضي وتكنيك توظيف الرمز التراثي، وتبدو صورة إرم في الشعر

(1) أنس داود، الأسطورة في شعر السياب، سابق، ص 63.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 340.

الحديث في البحث عن المدينة الغائبة أو الحلم⁽¹⁾ فالراوي كان مقامرا مع الزمان وصيادا في الرميّة ومنصتا لبوح المحار والحصى وللقفاز بمواطن اللؤلؤة. ذكرته نجمة وحيدة بنجمته البعيدة، ويحقق السياب تداخلا بين إرم ورمزا آخر هو عنتره، ورمز عنتره هنا جزئيا يحقق مدلولاً مرتبطاً بالرمز الأصلي، وهذا المدلول هو صورة الباحث.

عنتره الذي يقف عند أسوار من يجب عبلة فيصبح النص رمزا مركبا عنتره الباحث عن عبلة، والشاعر / السياب الباحث عن إرم⁽²⁾ المدينة الغائبة أو الحلم بالنسبة إليه، وهذه المدينة غائبة منذ زمن طويل، وهو ينتظر ظهورها.

لقد وقف الشيخ الراوي على بوابة رهيبة مغلقة، يدق بابها القادم فلا يرجع منها إلا غفن الزمان والعوالم العجيبة:

وقفت عندها أدق

يا صدى أراجع

أنت من المقابر الغريبة

أحس في الصدى

برودة الردى

أشم فيه غفن الزمان والعوالم العجيبة

من إرم وعاد⁽³⁾

لقد وقف الراوي كثيرا عند بابها؛ لكنه لم يدخل إليها، وقد مرت الأعوام حتى أصبح ذليلا عند بابها:

جلست عند بابها كسائل ذليل

جلست أسمع الصدى كأنه العويل

يلهث خلف حائط من حجر ثقيل

(1) خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، ط1، ص 29.

(2) خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص 30.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 317.

كان بين دقة ودقة يمر ألف عام⁽¹⁾

إن عمر الراوي / الشيخ قد انقضى لذا لن يراها ثانية إلا في عيون الضغار فيمن يروي لهم حكايتها، والسياب هنا يكشف عن فشل مؤكد لرحلة أو لجيل في الوصول؛ لكنه لا يصل إلى حد اليأس، بل ينقله إلى وهج الطفولة⁽²⁾، يقول على لسان الشيخ:

ولن أراها بعد أن عمري انقضى

وليس يرجع الزمان ما مضى

سوف أراها فيكم فأنتم الأريج

بعد ذبول زهرتي فإن رأى ارم

واحدكم فليطرق الباب ولا ينم

ارم⁽³⁾

لقد ضاع عمر أو جيل بغير وصول، فهل كان جيل مرحلة شعب آنذاك؟ أم أن عمر الشاعر / السياب هو الذي ضاع؟ علما بأن القصيدة مؤرخة سنة 1963م.

إن عمر السياب هو الذي ضاع دون أن يحقق شيئا من أهدافه وآماله لذلك يعاني من الألم لأن عمره انقضى، وأن عقارب الساعة لن تعود إلى الوراء، وهنا يؤكد السياب ضرورة الانتباه للزمن وعدم تركه يمر دون الاستفادة منه فستحالت إرم إلى المدينة/ الحلم⁽⁴⁾ عندما جلس الجدد عند بابها كسائل ذليل وكأنه السندباد. ويحس السياب باللوعة والتحسر ففي هذه الفترة الزمنية حيث اشتد عليه المرض الذي أنهك قواه وأهلكه.. فإذا كانت جنة شداد بن عاد قد ذهبت وأصبح مصيرها الفناء فإن عمر السياب قد شارف على الانتهاء والفناء:

حلم صباي ضاع آه ضاع حين تم

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 317.

(2) خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص 30.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 317.

(4) علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 78.

وعمرى انقضى

وهران

يستدعى السياب وهران المدينة الجزائرية التي انطلقت منها الثورة الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي، وقد كانت نقطة تحول في التاريخ الجزائري الحديث. ويستدعى السياب هذا المكان في شعره ليسقط دلالات وهران الثورية ضد الظلم والطغيان على بغداد القابعة في الظلم والمستسلمة لقدرها لعلها تقوم هي الأخرى بثورة كتلك التي قامت في الجزائر.

بشراك يا أجداث حان النشور
بشراك في وهران أصداء صور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس
آه لوهران التي لا تثور⁽¹⁾

يوظف السياب ملمح الثورة ورفض الظلم والاضطهاد سواء من المستعمر أو من السلطة الحاكمة من خلال الرمز التراثي (وهران) التي عرفت بذلك، وقد اعتمد الشاعر على التلميح والايحاء دون أن يذكر بغداد صراحة، والقصيدة في مجملها تمثل معاناة الإنسان العربي من الظلم والقهر والاستعمار الأجنبي.

● غار حراء

من الرموز التراثية ذات الطابع الديني غار حراء وهو المكان الذي اختفى فيه رسول الله عليه السلام عن أعين الكفار المشركين أثناء مطاردتهم له، ويستدعى السياب هذا الرمز التراثي في الديانة الإسلامية كمكان وجده الرسول عليه السلام آمناً وطريقاً لهروبه من المشركين، يقول:

هذا حرائي حاكت العنكبوت
خيطا إلى بابه

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 215.

يهدي إلي الناس إني أموت⁽¹⁾

لقد قلب السياب الدلالة في توظيفه للرمز التراثي، فإذا كان غار حراء وخيوط العنكبوت التي امتدت أمام الغار كانت وسيلة تضليل للكفار والمشركين ومنعهم من الوصول إلى الرسول عليه السلام "فإن السياب قد عكس هذه الدلالة فالعلاقة ما بين الغار والعنكبوت قد تحولت إلى الضد؛ أي فضح مكنم المختبئ وهدى الناس إليه وكأن السياب أراد أن يقول لنا إنه حتى المعجزة لم تعد نافعة إزاء واقع جديد يعبث فيه الآخرون/ حاملوا البنادق/ عن الشاعر"⁽²⁾

وهكذا جاءت صورة الموروث المكاني من الصور القديمة إلى ضبط في النسيج المأساوي العام، وتكشف بضوئها / حالة الشاعر المعاصر شيئاً من واقعه المأزوم⁽³⁾ فمن خلال استخدام رمز مكاني معروف في التراث الديني بدلالاته المختلفة، وقد وفق الشاعر في استخدام دلالة هذا الرمز ما بين ما كانت عليه وما آلت إليه لبيان المفارقة بين الماضي والحاضر.

● المثلثة

المثلثة في الإسلام رمز لمكان العبادة، ويستدل به الناس إلى بيت الله، وهي تقوم عالية في سماء المسجد. والأمكنة في النصوص الشعرية لا تمثل ذاتها كمادة مطروحة على الأرض، إنما تمثل وعي الإنسان المعاصر بحقيقته، وقد تجسدت هذه الحقيقة عبر تاريخية المكان⁽⁴⁾ وقد وظف السياب أمكنة تراثية "اكتسبت هذه الأمكنة بالثوب العربي الخالص وحملت الروح المحلية المشبعة بتاريخيتها دون أن تنعزل عن العالم.. والسياب في تعامله مع أمكنة كهذه يتعد عن العاطفة؛ لأنه يفصح عن موقف إنساني كبير؛ فيكشف عن التزام أخلاقي بحقائق العصر المهمة.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 230.

(2) محسن أطميش، دير الملاك، ص 235.

(3) محسن أطميش، دير الملاك، ص 235.

(4) ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، ص 128.

قرأت اسمي على صخرة
هنا في وحشة الصحراء
على آجرة حمراء
على قبر فكيف يحس إنسان يرى قبره
يراه وإنه ليحار فيه
أحي هو أم ميت؟ فما يكفيه
أن يلقي له ظلا على الرمال
كمثذنة معفرة
كمقبرة⁽¹⁾

يستدعي السياب الرموز الدينية والعربية التي أساء إليها الغزاة ونالوا من
قدسيتها ومكانتها، ويفاجأ عندما يبحث من قبره فلا يجد أجداد الأمة العربية غير آجرة
حمراء وصحراء موحشة، وهو لا يعلم بأنه حي أو ميت؛ فحياته تعني حياة الأمة
وموته يعني موت الأمة وهذه الصورة مرتبطة بالمثذنة التي هي دلالة مقدسة ورمز لأمة
الإسلام ولكنها تبدو معفرة؛ لا بل كقبر وهذا دلالة موتها وموت أمتها، كيف لا
وهي التي تعكس معالم الإسلام والمسلمين الخالدة؟

كما يستدعي أيضا من أجداد الأمة الخالدة (معركة ذي قار) يستعين بها على
اغترابه في العصر الحاضر في مواجهة المستعمرين الذين نالوا من قدسية رموزنا
الإسلامية والعربية وعاثوا فيها فسادا في المغرب العربي وسائر البلاد العربية⁽²⁾.

إله الكعبة الجبار
تدرع أمس في ذي قار
بدرع من دم النعمان في حافاتها آثار

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 215.

(2) انظر محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، مرحلة الرواد، 1999، ص 57.

إله محمد و إله آبائي من العرب⁽¹⁾

ولا يقف السياب عند حدود معركة ذي قار التاريخية؛ بل "بما تكتنفه هذه المادة من قيمة معنوية ودلالة إيحائية يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي"⁽²⁾ لذلك تأتي هذه المعركة بحالتين معاصرتين، حالة ثورة الغضب.. ونهوض في بلد عربي وأخرى مضادة.. حالة من البكاء والنزاع في بلد آخر ما زال يرضخ تحت نيل المستعمر، يقول:

ترأى في جبال الريف يحمل راية الثوار
و في يافا رآه القوم يبكي في بقايا دار
و أبصرناه يهبط أرضنا يوما من السحب
جريحا كان في أحيائنا يمشي و يستجدي
فلم نضمد له جرحا...⁽³⁾

الصخرة والصحراء والمثدنة والمقبرة.. هي المواقع الأكثر صلة بالروح الماضية، حيث ترسم المثدنة في غخيلة السياب حقيقة الماضي الممتد في العلو، وفي الأعماق مقبرة الحاضر لدى السياب.. وينتهي إلى أن الغزاة يثأرون اليوم منا لماض كنا فيه سادة لهم⁽⁴⁾ وتستلزم الدرامية استدعاء الشخصيات التراثية لممارسة الاسقاط السياسي والاجتماعي الذي تميز به أصحاب القصيدة.

● المدن الأوروبية

تنقل السياب في عدد من المدن الأوروبية طلبا للعلاج فزار لندن وباريس وروما، وقد ارتبطت صورة هذه المدن في ذهنه وكانت تحمل جميعا الدلالة السلبية وهذا ناتج عن مشكلة الصراع وبالقائم في ذهن السياب ما بين المدينة والقرية، فلندن "ارتبطت صورتها بالعطش

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 217.

(2) علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ص 80.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 217.

(4) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، ص 57.

الروحي والاحتكار والمصارف...ذلك أن السياب يريد عالما له لا دونه⁽¹⁾ وتبدو سماء لندن باللون الكاوي، وحياتها صحراء مظلمة.يقول:

سمعت هتافه المجروح يعبر نحوي الشرفه
ليرفع من سماوة لندن الليل المطل بلونه الكاوي
يريد الماء فيها ماء أين الماء و هي تريحه أفواها
على آفاقها الربداء ظمآى تشرب الديجور
فلا تروى أقصى العمر في صحراء في ليل من العطش
أفتش عن عيون الماء عن إشراقه الغبش
بأن الله يرزق حين يرزق هكذا الدنيا
شتاء ثم صيف ليس في جيکور محتكر
و لا فيها مصارف أو جرائد⁽²⁾

كما تبدو أيضا بأنها من حديد وصخر لا حياة روحية فيها وليلها طويل وقاس
لا تطلع الشمس عليه (مدينة الضباب) حياة مليئة بالجمود والملل:
و في الصباح يا مدينة الضباب
و الشمس أمنية مصدور تدير رأسها الثقيل
من خلل السحاب
ما أطول الليل و أقسى مدية السّهر
و مدية النوم بلا قمر⁽³⁾

(1) مناف منصور، تجربة المدينة عند السياب، قضايا عربية، السنة الأولى، عدد 7 بيروت 1974م، ص 93.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 222.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 171.

وتبدو صورة باريس رمزا للانحراف الاجتماعي والفساد الأخلاقي فهي مكان للجريمة، تفيض شوارعها بالسكاري والضائعين الحيارى والغرباء، وتقوم الحانات على جوانبها فليس في ليلها غير البغايا الشقر والمتسولين والفكر المهان⁽¹⁾.

وذهبت فانسحب الضياءُ

أحسستُ باليل الشتائي الحزين وبالبكاء

يثالُ كشلال من افق تحطه الغيوم

أحسست وخز الليل في باريس ، و اختنق الهواء

بالقهقهات من البغايا.. اه ! ترتعش النجوم

منها كبلور الثريات الملطخ بالدماء⁽²⁾

هكذا تبدو صورة باريس شتاؤها حزين وهوؤها قاتل ليس هناك صوت إلا صوت البغايا يقهقهن في الشوارع والحانات وهذه صورة المدينة الأوروبية كما وردت عند السياب من خلال رحلاته إليها.

وقد ظهرت بالصورة السلبية ولم يكن فيها جوانب ايجابية، ولعل ذلك يعود إلى صراع الشاعر الذهني والعاطفي ما بين القرية والمدينة منذ أن دخل بغداد أول مرة، وكذلك صراع الشاعر مع الداء الذي أرهقه وأهلكه؛ فلم يكن لدى الشاعر أي مجال للتعرف على الجوانب المضيئة لهذه المدن، ولأن نفس الشاعر تتوق إلى البساطة والعلاقات الاجتماعية الحميمة كما هي في القرية وقد تربى شاعرنا عليها، كل ذلك جعل السياب يقف من المدن الأوروبية والعربية موقف العداوة من هذه المدن.

(1) مناف منصور، تجربة المدينة عند السياب، قضايا عربية، السنة الأولى، عدد 7 بيروت 1974م، ص 93.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 324.

الفصل الرابع

التنافس في شعر بدر شاكر السياب

الفصل الرابع

التناص في شعر بدر شاكر السياب

التناص في شعر بدر شاكر السياب

يعد التناص من أهم ميزات شعر السياب، حيث يحفل شعره بذلك، ويشكل أهمية بالغة بالنسبة لدارسي شعره، ونقطة ارتكاز مهمة ينطلق منها الدارسون لفهم شعره، ويدل ذلك على ثقافة الشاعر وارتباطه بترائه وسعة مخزونه الفكري والثقافي، والسياب إن لم يكن أول من كتب الشعر الحر فإنه رائده على الإطلاق.

ويجوي الشعر الحديث كما هائلا من المخزون الثقافي والتراثي، ولا غرابة إذن أن نجد تقاطعا من المخزون الثقافي والتراثي الذي يحمله الشاعر في ثقافته؛ فالسياب مثلا يرتبط شعره مع أشعار السابقين عليه من الشعراء وكذلك الكتب السماوية الثلاث وغيرها الكثير. ولا بد بداية من تقديم تعريف موجز لمفهوم التناص حتى يتسنى لنا فهم هذا المصطلح قبل الخوض به والتدليل عليه.

إن أول من استخدم هذا المصطلح هي (جوليا كريستيفا) وقد أطلقت في كتابها عام 1966م وقد تضافرت مجلة (Tel Quel) في نشر هذا المصطلح بين النقاد⁽¹⁾. وترى كريستينا أن التناص عبارة عن "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في نص جديد بتقنيات مختلفة"⁽²⁾. وبعضهم من يرى أن التناص هو "تشكيل جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلا وظيفيا بحيث يبدو النص الجديد المتناص خلاصة لعدد من

(1) باقر جاسم، التناص المفهوم والآفاق، مجلة الآداب العدد (7-9) بيروت، 1990، ص 65.

(2) رمضان الصباغ، في نقد الشعر المعاصر، دراسة جمالية ط 1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،

الإسكندرية 1998. ص 378.

النصوص التي أقصيت الحدود بينها، وذلك طبقا لتقوية الأثر أو توسعا في القول بالإحالة على نصوص أخرى⁽¹⁾.

ويقوم التناص عند الدكتور صلاح فضل على طرح عام له، إذ يقول "يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية التناص في فضاء النص تتقاطع مع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى.. وبهذا فإن تقاطع النظام النصي المعطى كمارسة سيميولوجية للأقوال والمتتاليات التي يشملها في فضاءه أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها يطلق عليه وحدة أيديولوجية.. وهذه الوحدة هي وظيفة ملائمة لبنية كل نص ممتد على مداره مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي"⁽²⁾.

ويمكن القول أن التناص هو دراسة الخطاب الأدبي بوصفه جزءا من سياق ابداعي اشمل، ويبحث التناص عن مظاهر وشروط انضواء النص موضوع الدراسة في سياقه العام وأشكال استفادته من النصوص السابقة عليه، أو كيف استحالت في داخله عناصر وخصائص من تلك النصوص وما أنتجه النص الجديد من معنى أدبي نتيجة ذلك كله، وما أكسبته التجربة الجمالية من ابتكار الشاعر أو الكاتب⁽³⁾.

ويعد التناص "قانونا جوهريا إذ أن الأشعار هي بمنزلة نصوص تتم صياغتها عبر امتصاص وهدم للنصوص الأخرى للفضاء المتداخل"⁽⁴⁾، وتظهر عبر نسيج النص الشعري بشكل جديد ويأخذ حركة دائمة في فهم بنية النص الشعري.

والشاعر عندما يستدعي نصا معينا في بنية قصيدته؛ فإنه يختار النص في إطار تجربته الشعرية والحياتية وفقا لاعتبارات وعلامات معقدة.. حتى يفضي إلى النص الذي استدعاه، وحتى يمكنه من القدرة على تفجير طاقاته الابداعية في حوار مع النص المبدع؛ فالشاعر يبني قصيدته من خلال تجارب وأبعاد نفسية وتاريخية وثقافية

(1) محمد حداد، التناص تثقيف أم ثقاف، المجلة الأدبية، ع 44، 1988، ص 22.

(2) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط 1، القاهرة، 1997، ص 154.

(3) رمضان الصباغ، في نقد الشعر المعاصر. ص 379.

(4) المصدر السابق، ص 379.

يُدمج فيها نصه الجديد، ومن خلال تفاعل النص يمكن إلقاء الضوء على نقطة التوهج في نص مبتدع قادر على التوهج في ضوء النصين⁽¹⁾

كما يحتاج الشاعر إلى ثقافة واسعة، وقدرة فنية عالية وطاقات إبداعية تمكنه من التناص، فإن المتلقى من جهة أخرى يكون بحاجة ماسة إلى هذه الثقافة لفهم النص الشعري وحل رموزه حتى لا يكون أسيراً لتلك الرموز، ويضيع في متاهات النص الشعري لأن التناص الشعري مفتوحاً ويرفض على الإطلاق فكرة إغلاق النص⁽²⁾

وحدود التناص في النص الشعري متنوعة، فقد تشمل القصيدة كاملة، أو يقع التناص في أجزاء معينة منها، وقد يقتصر على أخذ الصورة الشعرية أو معنى ما، وقد تكون من حيث الشكل فيقتصر بذلك على الوزن والقافية أو الموضوع الذي يحفل به شعرنا العربي من خلال شعر المعارضات.

والتناص في الشعر الحديث يكون في القضايا والموضوعات والمناخات "فلو راجعنا عدداً من أدبيات الحداثة العربية لما وجدنا تنافراً أو تغييراً بين ما هي عليه وما شرعت به الحداثة في فرنسا مع (بودلير، ورامبو، ومالارميه) كما لو أن السياب أو أدونيس وغيرهما نهلوا من ينبوع نفسه أو اتخذوا الوجهه النصية ذاتها⁽³⁾.

وتظل عملية التناص، عملية تواصل بين نصوص حديثة وأخرى قديمة، لا يمكن الاستغناء عنها ولا بد من وجود قسط مشترك بين المرسل (الشاعر) والمرسل إليه (المتلقي) حتى تتم عملية التواصل في الإبداع الشعري.

وسوف نناقش في هذا الفصل إن شاء الله التناص في شعر السياب من خلال النصوص الدينية السماوية (القرآن الكريم، والكتاب المقدس بعهديه الجديد والقديم)

(1) المصدر السابق، 380، 381.

(2) رمضان الصباغ، في نقد الشعر المعاصر، دراسة جمالية، ص 383.

(3) داغر شربل، التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، م 16، ع 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م ص 136.

ومع الشعر العربي القديم والسابق على شعر السياب، وكذلك مع النص الغائب من خلال الأساطير.

المستوى الأول: القرآن الكريم

يظهر التناص الديني في شعر السياب جليا واضحا، ولا يقف ذلك عند البناء الفني؛ بل يتوحد في المضمون أيضا، ولم يقتصر ذلك على القرآن الكريم، بل تعداه إلى الكتب السماوية الأخرى العهد القديم والعهد الجديد.

ولا يقف السياب في تناوله للحدث الديني عند الحدود الشفافة بل يغوص في جوهر المضمون، ويتوحد معه متخذًا بذلك قناعا، وتاركًا في الوقت نفسه ما يدل المتلقي على هذا التوحد مع النص الجديد. وقد ترك القرآن أثرا بارزا وبصمات واضحة في شعر السياب على المستوى الفني والمضموني وخاصة في فترة مرضه ونزاعه مع الداء والفقر والتشرد.

ففي قصيدة (سفر أيوب) يبدئ تشابها بين حاله وحال أيوب - عليه السلام - فقد عاني أيوب من الفقر والمرض... وابتلاه الله بالكثير من أنواع البلاء ولم يزد ذلك أيوب إلا صبرا وحمدا لله وتعلقا بالسما، والسياب من جهة أخرى عاش هذه الحالة وعانى من الفقر والمرض والتشرد.. يقول السياب:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبدَّ الألم،

لك الحمد، إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم...

لك الحمد، إن الرزايا ندى،

وإن الجراح هدايا الحبيب

أضمّ إلى الصدر باقاتها

هداياك في خافقي لا تغيب،

هداياك مقبولة. هاتها!

أشد جراحي وأهتف

بالعائدين:

«ألا فانظروا واحسدوني،

فهذى هدايا حبيبي

وإن مسّت النار حرّ الجبين

توهّمثها قُبلة منك مجبولة من لهيب.

وإن صاح أيوب كان النداء:

«لك الحمد يا رامياً بالقدر

ويا كاتباً، بعد ذاك، الشّفاء»⁽¹⁾

في هذا النص، تناص مع النص القرآني في قوله تعالى: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾ (٨٣) فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِنْ ضُرٍّ وَآتَيْنَاهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِنْدِنَا وَذَكَرْنَا لِلْعَالَمِينَ ﴿٨٤﴾ (سورة الأنبياء، 83-84).

والشاعر عندما يستدعي هذه الشخصية الدينية التاريخية؛ إنما يستمد أنموذجاً رامزاً للصّلاية في حمل عذاب المرض، والثقة بالسّماء مهما اشتدت الأزمات والمصائب، ويعد هذا الرمز التراثي من أكثر الصيغ ملائمة لأحزان الشاعر وعذابه وصبره على ذلك، وقد اتخذ قناعاً وقد بلغ به حد الامتزاج الكامل، حتى يشعر المتلقي بأن المتكلم هو أيوب — عليه السلام.

وقد استطاع السيّاب من خلال التناص مع مضمون قصة أيوب ومع حالته التي يعيشها بصهر النص الشعري بمدلول جديد يظهر حاله معتمداً بذلك على ما جاء في النص القرآني، وقد جاء النص الشعري على شكل أدعية دينية خالصة أسهمت في تطوير الصورة الفنية.

(1) السيّاب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 149.

وقد تخطى التراث في النص الشعري دور التفسير الاستعاري حتى أصبح بناء عضويا ينمو من خلاله النص الشعري، وتتآزر الصور الفنية⁽¹⁾. وقد جاءت نبرة الحمد على البلاء، وتحول المصيبة إلى عطاء، والاستسلام للقدر الكامل، والتوجه إلى الله بما يشبه فناء المحب في المحبوب هي نبرة أيوية خالصة، وهي تنتمي إلى أيوب بقدر ما تنتمي إلى الشاعر، وقد تكلم الشاعر من خلال الرمز الديني التراثي. وهذه أقصى غايات التفاعل بين الرمز ومضمونه⁽²⁾. وقد استطاع ذلك كله من خلال التناص مع مضمون الآية القرآنية السابقة.

وفي قصيدة سفر أيوب يظهر التناص مع قوله تعالى: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ ۗ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ ﴿١٥٥﴾ الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمُ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ ﴿١٥٦﴾﴾ (سورة البقرة، 155-156). فقد جاء التناص من خلال الصور الفنية في الأسطر الشعرية الآتية:

يا ربَّ أيوب قد أعيأ به الداء
في غربة دونما مال ولا سكن
يدعوك في الدّجن

.....

أطفال أيوب من يرعاهم الآن
ضاعوا ضياع اليتامى في دجى شات
يا رب أرجع على أيوب ما كانا
جيكور و الشمس و الأطفال راکضة بين النخيلات
و زوجة تتمرّى و هي تبسم⁽³⁾.

(1) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية، دار المعارف، ط2، 1978، ص 299.

(2) محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية، ص 300.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 153.

ومن خلال التوحد والامتزاج المضموني مع شخصية أيوب يظهر التناص واضحاً بشكل ابداع فني، والسياب عندما استدعى هذه الشخصية التراثية كان على وعي بالمتلقي لفهم المضمون، حيث أن بؤرة التوهج تظهر للمتلقي من بداية المقطع الشعري وهو بذكر اسمه ظاهراً، وقد استطاع الشاعر استدعاء شخصية دينية تراثية واسقاط دلالاتها النفسية والمعنوية على حال مشابهة..وهي حالة الشاعر المرضية والجسدية والنفسية..

كما يستفيد السياب من قصة مريم العذراء التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، وما حل بها عندما جاءها المخاض إلى جذع النخلة وولادة عيسى عليه السلام من خلال النص القرآني: ﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَلَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا ۝٢٣ فَنَادَتْهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ۝٢٤ ﴾ (سورة مريم 23-25). ويبدع السياب في فهم ذلك، ولذا جاء التناص في المضمون والشكل:

تساقط في يد العذراء وهي تهز في لفه
بجذع النخلة الفرعاء (تاج و ليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين سيرى الأعمى
ويبعث في قرار القبر ميتا هذه التعب⁽¹⁾

وقد اقتصر التناص هنا على الإشارة للسيدة مريم العذراء عندما جاءها المخاض إلى جذع النخلة وهو يذكر ذلك (تساقط في يد العذراء...) والنص أيضا إشارة أخرى إلى عيسى عليه السلام ومعجزاته في شفاء الأبرص والأعمى...قال تعالى: ﴿ وَأَبْرَأْتُ الْكَلْبَةَ وَالأَبْرَصَ وَأُخِي المَوْتِ بِإِذْنِ اللَّهِ ﴾ (سورة المائدة 49).

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 313.

كما يورد السياب تناصا على المستوى المضموني واللفظي، حيث يقول:
الجوع لعنة آدم الأولى وإرث الهالكين
ساواه و الحيوان ثم رماه أسفل سافلين⁽¹⁾

وهذا تناس مع الآية الكريمة ﴿ ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ ﴾ (سورة التين، الآية 5).
وكذلك قوله تعالى: ﴿ وَالْفَتَى السَّاقُ بِالسَّاقِ ﴾ (سورة القيامة، الآية 29). والسياب يتناس
مع ذلك على مستوى اللفظ والمعنى:
تلتف ساق بساق وهي خادرة⁽²⁾

ويستوحي السياب من قوله تعالى: ﴿ إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ
فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴾ (سورة الأحزاب، الآية 71).
ويظهر التناس في مضمون الأسطر الشعرية الآتية:

تلك الرواسي كم المحطّ النهار على أقصى ذراها و كم مرّت بها الظلم
صماء بكماء لم تأخذ و لا وهبت و لا ترصدها موت و لا هرم
لـو أودع الله إياها أمانته لناهنّ على استيادها ندم⁽³⁾

وهكذا نجد أصلا من الأصول التي اعتمد عليها السياب في بناء نصه، وتمثل
ذلك في القرآن الكريم وقد جاء التناس على مستويات مختلفة، مستوى المعنى
ومضمون الحدث، والانصهار معه كما جاء في قصة أيوب عليه السلام، وقد جاء
أيضا على مستوى الألفاظ حتى أن بعض الألفاظ جاءت نفسها دون أن يغير بها
كثيرا، وكل ذلك ساهم بشكل كبير في عملية التواصل بين الماضي والحاضر.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 203.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 342.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 200.

كما ساهم في بناء الصورة الفنية والنمو مع حركة القصيدة، ولم يأتي الشاعر من خلال تناصه مع القرآن الكريم على تناص مبهم؛ بل ترك للمتلقي خيطا يهتدي به إلى فهم المضمون العام والإشارة إلى التناص بقدرة فنية عالية امتاز بها السياب دون الوقوع في التناص المتعسف للنص.

التناص مع العهد القديم والحديث

• العهد القديم

يعد الكتاب المقدس (العهد القديم والحديث) أصلا من الأصول التي اعتمد عليها السياب في بناء رموزه الدينية والتراثية، وخاصة تلك التي تقوم على فكرة التضحية والفداء والمعجزات.. حيث استفاد مثلا من العهد القديم، رموز العدوان والعذاب والموت، وقد اسقط رؤيته عليها، وحمل البشرية ما ينجم عنها من خراب ودمار يفتك بالإنسانية⁽¹⁾.

ومن الرموز التوراتية التي وظفها السياب في قصائده (قاييل وهاييل) التي يرمز بها إلى قوى الفتك والدمار والعدوان الذي يشعل النار بين البشر، فإذا كان قاييل أول ضحية على وجه البشرية؛ فإن الأرض ما زالت تقدم أمثاله يوميا، ويظل هذا الرمز دليلا على الصراع البشري الذي ما زال قائما بين البشر. ويعتمد السياب في توظيف هذا الرمز على القصة التوراتية (قصة قاييل وهايل) على ما ورد في التوراة⁽²⁾ حيث جاء فيها: "وكلم قايين هاييل أخاه، وحدث إذ كان في الحقل أن قايين قام على هاييل أخيه وقتله، فقال الرب لقايين: أين هاييل أخيك؟ فقال: لا أعلم، أحارس أنا لأخي؟ فقال: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ إلي من الأرض" [سفر التكوين، 8-10]. ويستثمر السياب أحداث هذه القصة، ويوظفها في شعره:

قاييل باق وان صارت حجارتـه سيفاً وإن عاد نارا سيفه الخدم

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، 60.

(2) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، 60.

ورد هايبيل ما قاضاه بارئسه عن خلقه ثم ردت باسمه الأمم⁽¹⁾.
ويشير بذلك إلى قوى الاستعمار والفتك والدمار التي حلت بالعالم
العربي... كما يستخدم رمز (قاييل) في قصيدة قافلة الضياع:

السائرين إلى وراء

كي يدفنوا هايبيل و هو على الصليب ركام طين

قاييل أين أخوك أين أخوك

جمعت السماء

آمادها لتصبح كورت النجوم إلى نداء⁽²⁾.

كما يتخذ من رمز قاييل اشارة إلى جريمة الصهاينة المغتصبين لأرض فلسطين،
وما حل بهذا الشعب من تشريد وضياع، وقد أصبح هذا الشعب قتيلا كهيبيل، حيث
يحمل ويدفن في مخيمات اللاجئين، وما يرافق هذه الأحوال من مرض وفقر وجوع.

السل يوهن ساعديه و جثته أنا بالدواء

و الجوع لعنة آدم الأولى و إرث الهالكين⁽³⁾.

وفي قصيدة جيكور أمي، نجد الإشارة إلى زوجة لوط -عليه السلام- عندما
نظرت إلى العذاب الذي حل بمدينة لوط -عليه السلام- فصار نطلعها ونظرها إليهم
عذابا وعقابا لها:

كيف أمشي خطاي مزقها الداء كأني عمود

ملح يسير

أهي عامورة الغوية أو سادوم⁽⁴⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 200.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 203.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 203.

(4) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 340.

وهذا تناص مع التوراة في قصة لوط عليه السلام وعذاب زوجته، حيث نظرت إلى ما حل بالقوم؛ فصارت عمود ملح، جاء في التوراة: وَنَظَرَتْ امْرَأَتُهُ مِنْ وَرَائِهِ فَصَارَتْ عَمُودَ مِلْحٍ. (سفر التكوين، 26) ويسقط السياب دلالات هذا التناص على نفسه بأنه عمود ملح يسير ويرمز بذلك لما يعانيه من مرض المدن.. وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

• العهد الجديد

يستمد السياب من العهد الجديد ما يتعلق بآلام السيد المسيح - عليه السلام - ويتخذ منها دلالات ذاتية مما ينطبق عليه من تجربة ومعاناة وانكسارات نفسية حادة نتيجة الفقر والمرض الذي ألم به، ولكن سرعان ما تتحول هذه المواقف إلى مواقف اجتماعية عامة⁽¹⁾.

ومن مواطن التناص في العهد الجديد، نجد قصة العشاء الرباني، عندما اجتمع السيد المسيح مع تلاميذه... واضحة من خلال قصيدته مرثية الآلهة.. يقول فيها:

دمى هذه الخمر التي تشربونها و لحمي هو الخبز الذي نال جائع⁽²⁾.

وأيضاً في قصيدة (جيكور والمدينة) يقول:

و في كل مقهى و سجن و مبهى و دار

دمي ذلك الماء هل تشربونه

و لحمي هو الخبز لو تأكلونه⁽³⁾.

ولا نجد اختلافاً بين مضمون البيت الأول والمقطع الثاني، إذ يسند السياب في ذلك كله إلى قصة العشاء الرباني عندما اجتمع السيد المسيح بتلاميذه في عيد الفصح، وأراد أن يأكل معهم، حيث جاء في الإنجيل متى: وَفِيمَا هُمْ يَأْكُلُونَ أَخَذَ يَسُوعُ الْخُبْزَ،

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 63.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 196.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 226.

وَبَارَكَ وَكَسَّرَ وَأَعْطَى الثَّلَامِيَّةَ وَقَالَ: «خُذُوا كُلُّوْا. هَذَا هُوَ جَسَدِي، وَأَخَذَ الْكَاسَ وَشَكَرَ وَأَعْطَاهُمْ قَائِلًا: «اشْرَبُوا مِنْهَا كُلُّكُمْ» (المجيل متى، 26-82)، وهذا ما عرف فيما بعد بالعشاء الرباني المقدس، وفكرة احياء هذا العشاء تؤدي إلى فكرة حلول السيد المسيح لكل من يمارسها في عيد الفصح، حيث يتحول بذلك الخبز والخمرة إلى جسد المسيح ودمه ويحلان فيه، وقد أعجب السياب بهذه الفكرة؛ لأنها تدل على أن موت السيد المسيح تضحية من أجل مغفرة الخطايا، وقد أسبغ السياب هذه التضحية إلى نفسه⁽¹⁾،

كما يعمد السياب إلى صبغ شعره بالصبغة الدينية والأسطورية التي تصنع بعدا إبداعيا متشكلا من أكثر من أسطورة أو من ملامح دينية مسيحية وإسلامية تلمح من السياق الشعري دون التصريح بها، ومن أمثلة ذلك قصيدة "شباك وفيقة"

أطلي فشباكك الأزرق

سماء تجوع

تبيثته من خلال الدموع

كأنني بي ارتجف الزورق

إذا انشق عن وجهك الأسمر

كما انشق عن عشتروت الحار

و سارت من الرغو في مئزر.

ففي الشاطئين اخضرار

و في المرفأ المغلق

تصلي البحار⁽²⁾.

(1) علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص 64.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 91.

يظهر لنا النص الغائب هو عشتار حيث تشكل هذه الأسطورة جزءاً من النص الغائب بعد قراءة النص قراءة متأنية، وهذا الإبداع الشعري يتشكل من عملية بناء وهدم للبنية الأسطورية القديمة⁽¹⁾.

وينحاطب السياب في هذا المقطع حبيته الميتة لتطل من شباكها، وهنا لا بد من الوقوف على بعدي مضمونين، البعد الأول: يتمثل في وفيقة (الأنثى الميتة) والبعد الثاني: يتمثل في الشباك وهو دلالة العشق، وهذه الإطلالة من الشباك يختلط فيها الحب والموت معا لأن الإطلالة من وفيقة وهي ميتة، والسماء الزرقا توحى بالموت حسب المعتقد الديني، لذا فإن إطلالة وفيقة من شباكها الأزرق توحى بدلالات الموت، وهذا يخيف الشاعر فيرتجف زورق حياته، وظهور عشتار يعني ظهور الحياة بما فيها من دلالات الخصب والحياة، وتسير في مئزر وتحضر الشيطان وتبدأ أسباب الحياة كما هي في الأسطورة، وتنسجم الصورة في النص لتظهر أشكال الحياة والأطمئنان للشاعر وبهذا تصلي المحار في المرفأ المغلق الذي لا يحمل عواطف، وتنسجم كل الدلالات لتشكل عالماً متناغماً من الحياة⁽²⁾.

وعلى ذلك تتجلى الأسطورة بوصفها مادة متناصة في شعر السياب بعد توظيفها في حالة هدم وبناء ضمن البعد المضموني لها. ويظهر ذلك في قصيدة (ليلة في باريس) التي تقدم على حركة التبادل بين الموت والحياة، يقول:

و ذهبت فالحب الضياء

لو صبح وعدك يا صديقه

لو صبح و عدك آه لانبعث وفيقه

من قبرها و لعاد عمري في السنين إلى الوراء

تأتين أنت إلى العراق

أمد من قلبي طريقة

(1) عبد الباسط مرashedة، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 107.

(2) عبد الباسط مرashedة، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 108.

فامشي عليه كأنما هبطت عليه من السماء
عشتار فانفجر الربيع لها و برعمت الغصون
توت و دفلى و النخيل بطلعه عبق الهواء
و هو الأصيل و تلك دجلة⁽¹⁾.

تقوم القصيدة على حركة تبادل بين الموت والحياة، أو ظهور المرأة وغيابها حيث أن ظهور المرأة يعني ظهور الحياة وغيابها يعني غياب الحياة أي الموت. وفي هذا النص الشعري تظهر صورة الموت ثم سرعان ما تختفي لتظهر صورة الحياة، فعندما يقول الشاعر "ذهبت فانسحب الضياء" إنما يشير بذلك إلى الموت، وأما عندما يذكر المرأة فإنه يشير بذلك إلى صورة الحياة وعودة وفيقة من قبرها وبعثها من جديد، وإن هذا الانبعاث يحمل صبغة دينية تجعل للنص ظلاً تراثياً فيما يكون للحياة بعد الموت ولكن عمر الشاعر يعود إلى الوراثة "ولعاد عمري في السنين إلى الوراثة" عبر الشاعر عما في داخله بواسطة حل، مستخدماً (لو) حتى يصل إلى عالم الحلم والحياة ويذكر من الصور الدالة على الحياة/ انفجر الربيع / وبرعمت الغصون. وتتجلى بذلك أسطورة عشتار المتشكلة من بنية نسيج النص في حلقة متضادة على الصورة العامة للنص؛ فجاءت تشكل صور الحياة في بنية فكرية ومضمونية وفنية مؤائمة لوظيفتها في النص الحاضر وموازية لمضمونها في النص الغائب الأسطورة الحقيقية⁽²⁾.

ونشير إلى أن استخدام السياب لرموز الكتاب المقدس كثيرة وما هذه إلا إشارة خاطفة لتدليل إلى ما ذهبنا إليه فيما يتعلق بالتناص فقط، علماً بأن بعضها قد وردت الإشارة إليه في الفصل الأول.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 324.

(2) عبدالباسط مرشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 111، 110.

التناص مع الشعر العربي

لقد نهل السياب من تراثه الشعري القديم، وغدا مصدرا مهما من المصادر الأدبية التي اعتمد عليها في ابداعه الشعري. وفي حديث السياب عن أبي تمام يقول: 'وحين استعرض هذا التاريخ الطويل من التأثير أجد أن أبا تمام وإيدث سيتويل هما الغالبان،' وحين أراجع إنتاجي الشعري لا سيما في مرحلته الأخيرة أجد أثر هذين الشاعرين واضحا فالطريقة التي أكتب بها قصائدي الآن هي مزيج من طريقة أبي تمام وطريقة إيدث سيتويل، إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر⁽¹⁾. وهذا اعتراف من الشاعر بتأثره بالشعراء السابقين له، وأنه أستخدم الطريقة الفنية في إنتاج القصيدة الشعرية وما يرافقه من الاستعانة بالأساطير والتاريخ في كتابة النص الشعري.

وإذا تتبعنا تأثير السياب بأبي تمام نجد كثيرا من الصور الشعرية التي تلتقي بالتناص بينهم، ففي قصيدة (بور سعيد) للسياب نجد تأثرا واضحا وتقاطعا فسيفسائيا بين السياب وأبي تمام في قصيدته (فتح عمورية) التي ألقاها في مدح المعتصم بالله عندما انتصر على الروم، والتي مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ في حده الحدُّ بينَ الجَدِّ واللَّعِبِ⁽²⁾

ومن صور التناص التي استفاد منها السياب من هذه القصيدة:

لقد تركت أمير المؤمنين بها للنار يوماً ذليل الصخر والخشب

وهذا يتقاطع مع قول السياب في:

هاويك أعلى من الطاغوت فانتصبي ما ذلَّ غير الصفا للنار والخشب⁽³⁾

(1) خضر الوالي، آراء في الشعر والقصة، بغداد، 1956، ص 14.

(2) ديوان أبي تمام، شركة الكتاب اللبناني، بيروت، ج 1، 1968 ص 14.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 256.

وفي هذا إشارة واضحة لصمود الشعب المصري ووقوفه ضد العدوان الغاشم الذي جاء إلى مصر عام 1956م ولكنه لم يستطع أن يؤثر فيها، فالنيران قد أشعلت وتركها المعتدون في بور سعيد ولم تحرق شيئا غير الصخر والخشب، وهذا المعنى يتقاطع مع قول أبي تمام في البيت السابق، بالإضافة إلى أن أبيات السياب جاءت على نفس البحر العروضي وهو البسيط ونفس القافية. وقال أبو تمام في القصيدة نفسها:

كَمْ بَيْنَ حَيْطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطَلٍ قَانِي الدَّوَابِّ مِنْ آتِي دَمِ سَرَبٍ
وقال السياب:

مَا بَلَ لِلْجَحْفَلِ الْمَاجُورِ غَلْتُهُ ح تَى جَبَى قَدَرِ مَاءٍ مِنْ دَمِ سَرَبٍ⁽¹⁾

وإذا كان أبو تمام يربط بين نصر المعتصم في فتح عمرية ضد الروم ونصر المسلمين في معركة بدر فإن السياب يربط بدوره نصر المصريين في معركة (بورسعيد) وانتصار العرب المسلمين في معركة (ذي قار).
وقول أبي تمام:

فَبَيْنَ أَيَّامِكَ اللَّاتِي لُصِرْتَ بِهَا وَبَيْنَ أَيَّامِ بَدْرٍ أَقْرَبُ النَّسَبِ
يقول السياب:

وَلَا تَفْجَرِ فِي ذِي قَارٍ فَتِيْتَهَا وَلَا تَنْفَسِ الصَّحْرَاءُ قَرَانَا⁽²⁾

وهكذا يظهر تأثير السياب بأبي تمام في كثير من صوره ومعانيه، ولم يقف عند ذلك؛ بل أخذ تناصا مع ألفاظ أبي تمام كما هو واضح من خلال الأمثلة السابقة. كما نجد تأثير السياب بالمتنبي أيضا من خلال الصور الفنية والتضمينات والاقتباسات، فمثلا يقول المتنبي:

وَعَظِيمُ كَثِيرٍ أَنْ يَزُورَكَ رَاجِلٌ فَيَرْجِعَ مَلِكًا لِلْعِرَاقَيْنِ وَالْيَا⁽³⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 256.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 265.

(3) ديوان المتنبي، القاهرة، ص 336.

والسياب يقول في مدح عبدالكريم قاسم:
وليس كثير منك انقاذ بائس فبالأمس انقذت الملايين منعا⁽¹⁾.
كما تأثر السياب بشعر المعري تأثرا كبيرا، فنراه يستمد كثيرا من صوره في خلق
عالم جديد، والأمثلة كثيرة نورد منها قول المعري:
سحائب مبرقات، مرعدات لمهجة كل حي مؤعدات
ولمجد جمالية هذه الصورة في قول السياب:
جياع لحن و أسفاه فارغتان كفأها
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب
سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار
قضينا العام بعد العام نرعاها
وريح تشبه الإعصار لا مرت كإعصار
ولا هدأت ننام ونستفيق و لحن لمخشاها⁽²⁾.

الملاحظ أن الصورة الشعرية القديمة، تحولت إلى نسيج سيابي خالص بعد
إضافة السياب إليها (دون أمطار) وهذه الجملة نات بالصورة القديمة عن معناها،
وتحولت بفعل رؤية الشاعر إلى جملة جديدة وكأنها نتجت عن الموقف الشعري الذي
تتوالى فيه الصور لتؤكد حالة الجذب واليباب والإحساس المتولد بالخيفة؛ فهذه
السحب ذات البروق والرعود هي سحب كاذبة لأنها تخلو من المطر الذي يبعث
الخصب والحياة لمدينة (بابل) المحترقة وشعبها الجائع⁽³⁾، وفي هذه الصور اقتباس

(1) انظر حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، بيروت، ط1، 1979، ص 227، من قصيدة لزعيم.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 260.

(3) محسن أطميش، دير الملاك، سابق، ص 226، 227.

وتضمنين من قول المعري، إذ يستخدم نفس الألفاظ تقريبا في قول كل منهما في جملة
سحائب مرعدات مبرقات.

وأیضا قول المعري:

الأرض للطوفان — شتاة لعلها من درن تغسل⁽¹⁾

ويقول السياب:

و الماء من جحيمة يفور

طوفانه يطهر الأرض من الشرور⁽²⁾

وقول المعري:

والذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد⁽³⁾

والسياب يأخذ الشطر الأول كاملا ويحور في الشطر الثاني:

والذي حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو نقود⁽⁴⁾

كما يأتي التناص مع شعر عنتره العبسي في معلقته المشهورة:

ولقد ذكرئك والرماح نواهل مني ويض الهند تقطر من دمي

والسياب يقول:

ذكرتك يا لمعة و الدجى ثلج و أمطار

.....

مريضا كنت تثقل كاهلي و الظهر أحجار⁽⁵⁾

(1) أبو العلاء المعري، لزوم ما لا يلزم، ص 195.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 189.

(3) أبو العلاء المعري، شروح سقط الزند، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة، ط 1، 1924، ج 3، ص 1004 .

(4) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 223 .

(5) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 158.

هذه الكلمات موجهة للشاعره العراقيه (لميعه عباس) بعد سنين من رحيلها عن العراق، كتبها وهو يعاني من وطأة المرض الذي مات منه بعد فترة قصيرة. وكذلك يأتي التناص مع شعر علي بن الجهم في قصيدته المشهورة، حيث يقول:

عُيُونُ الْمَهَا بَيْنَ الرُّصَافَةِ وَالْجِسْرِ جَلَبْنَ الْهَوَى مِنْ حَيْثُ أُدْرِي وَلَا أُدْرِي⁽¹⁾

والسياب يأخذ الشطر الأول ويجور في الشطر الثاني:

عيون المها بين الرصافة و الجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر⁽²⁾

وفي ذلك صورة مفارقة بين بغداد في زمن علي بن الجهم وما تتميز به من الرقة والجمال.. وصورة بغداد في العصر الحاضر وما تعانيه..

ومن تناصه مع شعر لبيد بن ربيعة قوله:

بلىنا وما تبلى النجوم الطوالع و يبقى اليتامى بعدنا و المصانع⁽³⁾

وهذا البيت الشعري يتطابق تماما مع قول لبيد:

بلىنا وما تبلى النجوم الطوالع و تبقى الجبال بعدنا و المصانع⁽⁴⁾

التناص مع الشعر الحديث

لقد تأثر السياب بشعراء العصر الحديث، وخاصة الشاعر علي محمود طه، وتظهر محاولات السياب في السير على خطى طه في قصيدة (يوم السفر) التي يجذو فيها جذو طه في قصيدته (بحيرة كومو) فالقصيدتان من بحر واحد (المضارع) والقافية واحدة أيضا (رائية) والصور الفنية متقاربة أيضا بالرغم من اختلاف التجربتين نفسيا، فعلي محمود طه يبدو مستبشرا سعيدا فقد دنت له (جنة المنى وحلا عندها

(1) علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، المجمع العلمي العربي، دمشق، ص 23.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 242 .

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 196.

(4) ديوان لبيد بن ربيعة، دار القاموس الحديث، بيروت، ص 80.

المقر) لكن السياب يبدو قلقا مضطربا لأنه لن يرى جنة الهوى ولن يقطف الثمر،
يقول علي محمود طه:

هيئي الكأس و الوتر تلك كومو مدى النظر
واصدحي يا خواطري طويت شقة السفر
ودنت جنة المنى و حلا عندها المقر
.....

بابل؟ أم بحيرة؟ أم قصور من الدر؟
أم روى الخلد في الحياة تمثّلن للبشر؟
حبّذا أمسياتها و حنيننا إلى البكر
و نزوعا إلى السّيف من تهيّان للسّفر
.....

إنّما تنظر السّما ء إلى هذه الصّور
لترى الله خالقا مبدعا، معجز الأثر
.....

آه لولا أحبة نزلوا شاطئ النّهر
ورفات مطهر و كريم من السّير
لتميّت شرفة لي في هذه الحجر
أقطع العمر عندها غير وان عن النّظر
فلقد فاز من رأى و لقد عاش من ظفر
فاعذري الرّوح إن طغى و اعذري الجسم إن ثار
نضبت خمر بابل و هوى الكأس و انكسر
ثمر ناضج الجني كيف لا نقطف الثمر⁽¹⁾

(1) علي محمود طه، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، 1972، 274.

والتأمل لهذه الأبيات الشعرية، يشعر أن إيقاعها وتراكيبها اللغوية وصورها الشعرية قد تسللت إلى قصيدة السياب (بحيرة كومو) وهذا النوع من التناص جاء على شكل القصيدة كاملة من حيث البحر العروضي والقافية والموضوع والجرس الموسيقي للألفاظ التي استوحاها السياب من علي محمود طه. تأمل في ذلك أبيات السياب التي يقول فيها:

من قلبي على اقدر قضي الأمر بالسفر
آه لو أنه مضى معهم يتبع الأثر
لن أرى جنة الهوى لا ولن أقطف الثمر

.....

من شفاه حوالم برؤى اللثم كالزهر
و بعيد عن البلوغ لقاء وإن قصر
قد جلت ساعة الوداع شتاتا من الصور

ويقول حسن توفيق أن كثيرا من الصور الشعرية التي رسمها علي محمود طه في قصائد منها: في القرية، وأيتها الأشباح، وقيثارتي، وسيرنادا مصرية، وغرفة الشاعر.. فقد أفاد السياب منها في كثير من صوره الشعرية؛ فمثلا قصيدة (الخريف) للسياب تكاد تكون محاكاة لقصيدة قيثارتي لعلي محمود طه، فالبحر العروضي واحد، والقافية واحدة أيضا، والصورة الشعرية واحدة، والتجربة الشعرية في مضمونها متقاربة أيضا⁽¹⁾

المستوى الثاني

يمتاز الشعر العربي الحديث باتساع حقل التداخل النصي وهجرة النصوص، ولا يمكن للباحث في هذا الاطار أن يحيط إحاطة تامة بالنصوص الغائبة لأنها لا نهائية ولأنها أيضا قدمت من نصوص غائبة تعددت أماكنها وأزماتها وحضارتها.

(1) أزهار ذابلة وقصائد مجهولة، لتحقيق حسن توفيق، مطبعة الديواني بغداد، ط2، 1985، ص 117.

والسياب كغيره من الشعراء المحدثين، قد نهل من ثقافات متنوعة عبر أزمنة مختلفة، وقد جاء شعره يحمل كما هائلا من تداخل النصوص بعضها مع بعض في شعر السياب؛ إذ يتداخل أحيانا داخل النص الشعري الواحد أكثر من نص غائب. وقد جاءت عمليات التناص في نصوصه الشعرية، وفقا لأزمات الشاعر النفسية التي كان يمر بها في مراحل حياته.

تشكل قصيدة (المسيح بعد الصلب) حقلا خصبا للتداخل النصي، سواء أكان ذلك عن طريق البنيات الجزئية التي تشمل الكلمات والمتتاليات، أو البيئة العامة أي النواة المركزية التي تحتضن ما بعد المتتاليات أي المقطع أو النص، ويتكشف ذلك عن طريق تسرب الايقاع إلى نسيج القصيدة⁽¹⁾.

بعدهما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى و هي تنأى إذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمثني و أنصتْ كان العويل..⁽²⁾

يبدو العنوان غريبا لأنه يؤالف بين نقيضين، الأول: المسيح التاريخي المصلوب والثاني المتخيل بعد الصلب، ولكن لا تتضح إلا بعد العنوان وبذلك يكون العنوان دالا من بين دوال النص.

وفي السطر الشعري الأول يقول السياب: (بعدهما أنزلوني، سمعت الرياح) إن من قرأ الأناجيل وحياة المسيح يقف مندهشا أمام واقعة لا شيء يثبتها تاريخيا، واقعة متخيلة فالأناجيل تتحدث عن يوسف الذي أنزل السيد المسيح وكفنه بالكتان بعد وفاته المؤكدة، ولا تتحدث عن المسيح الذي أنزلوه وسمع الرياح. يظهر من بداية

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 117 .

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 246.

النص الشعري من السطر الأول ما يسميه (باختين) بالتعارض بين نصين، النص الأول: الأناجيل وما يتعلق بها من شروحات وتفسير، والنص الثاني: نص شعري يحول هذا النص ويتملكه⁽¹⁾.

وتظهر النواة المركزية في النص كلما تقدمنا في القراءة، إذ لمجد وصفا لصلب المسيح والنواح والعويل..الخ، عبر امتداد المقطع الأول، ومن الملاحظ أن البنية العامة / النواة المركزية هي الأناجيل حيث تغيب في المقطع الأول وهي تبني النص، ولكن إلغاء الفصل بين الواقعي المتخيل يصبح أمرا صعبا في المقطع الثالث من القصيدة نفسها.

هكذا عدت فاصفراً لما رأيي يهوذا

فقد كنت سره

كأن ظلا قد اسود مني و تمثال فكرة

جمدت فيه واستلت الروح منها

خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه....

أنت من عالم الموت تسعى هو الموت مرّة⁽²⁾

إن إلغاء الفصل بين الواقع المتخيل يتجلى بوقوف المسيح مواجهة يهوذا

(الاسخريوطي الخائن) قائلا له: هكذا عدت فاصفراً لما رأيي يهوذا

فقد كنت سره

هناك علاقة إيقاعية بين (فاصفرو سره) وهذا يحقق التعارض بين

الحاضر (اصفر) المتخيل والماضي (سره) الواقعي، وإلغاء الفصل بين الواقع والمتخيل،

بين النص الغائب والنص الشعري يعود للتحويل الذي يخضع له النص الغائب في

نص السياب. وفي المشهدين معا مشهد النزول بعد الصلب ومشهد يهوذا بعد الخيانة

تكون إنتاجية النص هي الناسجة لإعادة بناء الواقعة التاريخية وفق القانون ذاته،

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 191 .

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 246، 246.

لقراءة الواقعي والمتخيل من قبل النص. والنزول هو نزول القبر، وهنا يتدخل الحذف لتصعيد التعارض بين الموت والحياة⁽¹⁾، لذلك يكون التجاوب مع:

أنت من عالم الموت تسعى هو الموت مرة، تساؤلا يفيد التحول... إن التحويل الذي مس المشهدين يتوافق مع البناء المقطعي للنص، فالأول يتحقق في المقطعين الأول والثاني حيث النزول إلى القبر، ولكن الموت والدفن يتحولان عن واقعتهما التاريخية ليصبحا متخيلا نصيا لدى السياب- ويدل صعود الروح إلى السماء (حسب التأويل الديني) تكون الحياة في التراب، ويبدأ المشهد الثاني من بداية المقطع الثالث حينما يبدأ اللقاء بيهودا بعد الحياة في الموت، وداخل -خارج القبر- ثم في المقطع الرابع يبدأ بالهجوم على القبر، وهنا يكون التجاوب الايقاعي بين نهاية الأسطر الشعرية في المقطع الرابع:

قدم تعدو قدم قدم

القبر يكاد بوقع خطاها ينهدم

أترى جاءوا من غيرهم

ألقيت الصخر على صدري

أو ما صلبوني أمس فما أنا في قبري⁽²⁾

وهذا متخيل أيضا؛ لأن هنالك كلاما من القبر ودخولا لرفاق يهوذا الذين يتحول بهم إلى جماعة، وفي المقطع الخامس استرسال لفعل الحياة، فيتم تحويل الدم إلى زهرة وثم يحطم السور بين الإنسان والآلة. وفي المقطع السادس يتوجه الجند إلى ماليس موتا:

(فاجأوا كل ما ليس موتا وإن كان في مقبرة

فاجأوني كما فاجأ النخلة المثمرة)

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 191.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 247.

وفي المقطع السابع يحمل الجند البنادق للصلب مجدداً، للصلب الثاني في زمن
ليس هو الزمن القديم، وقد اختلفت طريقة الصلب ما بين الزمنين، الزمن الأول:
الصلب المعروف... والثاني: الصلب بالرصاص.

أعين البندقيات يأكلن دربي
شرع تحلم النار فيها بصلي
إن تكن من حديد و نار فأحداق شعبي⁽¹⁾
وفي المقطع الثامن والأخير يتحول المكان إلى غابة مزهرة:
بعد أن سمروني و ألقيت عينيّ نحو المدينة
كدت لا أعرف السهل و السور و المقبرة
كان شيء مدى ما ترى العين
كالغابة المزهرة
كان في كلّ مرمى صليب و أم حزينة
قدس الربّ
هذا مخاض المدينة⁽²⁾

وهكذا يتحول المكان إلى غابة مزهرة، وحيث الصلب الجماعي لتصبح به
المدينة مهياة للولادة، أي الحياة لكنها ولادة قبل أوانها، وهنا يتدخل العنصر الذاتي
المحول لتحقيقها؛ ولكنه تحقيق معلق؛ فالمخاض سابق على الولادة؛ فقد تكون النهاية
ولادة وقد تكون إجهاضاً. إن النص قد غير الواقعة التاريخية للمسيح، وغير شخص
المسيح ذاته، كما غير الزمان والمكان، وتوقف القصيدة عند المقطع الثامن يعني اعتماد
الحذف في البناء النصي كجزء من التقنية الفنية في تشكيل البناء الفني، وبذلك يترك
حرية بناء المقطع الناقص الذي هو التاسع من حيث الترتيب، ولأن الولادة تكون في

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 248.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 248.

الشهر التاسع، فالقصيدة مبنية على النقصان بمقاطعها الثمانية التي هي بحاجة لتاسعها،
وها هو الفراغ مستحوذ على النص أيضاً⁽¹⁾.

إن تحويل النص الغائب في نص السياب يتأكل مع النص بكامله، "وهكذا
يتحول الإلحاح في نص السياب، وقد عرف قانون الامتصاص طريقة التداخل بين
نصين متباعدين في الزمان والمكان (فلسطين قديماً والعراق/ جيكور حديثاً) كما هما
متباعدتان في الرؤية والفعل في آن، وتكون النوى الهامشية القادمة من أمكنة معرفية
متباعدة أيضاً مشغلة في بناء نص جديد مؤرخ بإيقاعة الشخصي وفي إنتاجية سلطة
التملك"⁽²⁾.

ويستخدم السياب تقنية القناع في قصيدته (رحل النهار) ليعكس النص الغائب
على مساحة النص الشعري كاملاً:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبائته على أفق توهج دون نار
و جلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
و البحر يصرخ من ورائك بالعواصف و الرعود
هو لن يعود

أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم و المحار
هو لن يعود

رحل النهار

فلترحلي هو لن يعود⁽³⁾

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 193.

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص 194.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 141.

يوحي عنوان القصيدة برحيل النهار وزواله، وهذا يشكل بدوره قلقاً وأرقاً للزوجة/ زوجة السندباد التي تنتظر. وتبدأ دلالات الموت تتشكل من خلال الصور الجزئية عبر الأسطر الشعرية؛ فالنار قد أنطفأت ذبالتها خلف/ زوجة السندباد/ تصرخ بالعواصف والرعود، والسندباد مأسور في قلعة سوداء لدى آلهة البحار في جزر مليئة بالدم والمحار وهذه دلالة استحالة الحياة فيها.

إذن فهذه الصور جميعها تدل على الموت، وانتظار الزوجة يصبح أمراً غير نافع وتصبح العلاقة ما بين الذكر والأنثى علاقة انتظار فقط، ولا وجود لاتصال بينهما، وأن الذكر(السندباد/ السياب) لا حضور له سوى الغياب؛ فهو سندباد لا يعود. ويتخذ السياب من شخصية السندباد قناعاً له، ويتحدث من خلاله؛ ولكنه يختلف عن الأسطورة لأن أسطورة السندباد تشكل رمزا لرحلة الإبحار الطويلة الأمد والتي يعود فيها إلى بغداد أو رمزا دالا على مجابهة الصعاب ومواجهتها في سبيل طلب المعجزة/ الشفاء بالنسبة للسياب؛ ولكن السندباد يظهر مهزوما سلبيا لا يعود ولا حضور له.

وقد جاء توظيف السياب لهذه الأسطورة في النص الحاضر لما يعانيه من حالة مرضية وانهايار نفسي يواكب مرحلة من حياته النفسية واستسلامه للواقع. "إن عملية توظيف النص الغائب هنا جاءت مواكبة لتلك الحالة التي يعانيها السياب، وقد هدم بنية النص الغائب الدالة على المجابهة والتصدي والترحال المجدي إلى الضد ليبنيها بناء مضادا مع ما كانت عليه، ويوظفها في نصه الحاضر الذي ينتهي بدلالات الانهزام والاستسلام والموت ومرادفاته"⁽¹⁾

و البحر متسع و خاو لا غناء سوى الهدير
وما يبين سوى شراع رلحته العاصفات و ما يطير
إلا فؤادك فوق سطح الماء يخفق في انتظار

(1) عبدالباسط مرشدة، التناص فس الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2000، ص 130 .

رحل النهار

فلترحلي رحل النهار⁽¹⁾.

وتتداخل النصوص الغائبة في شعر السياب أيضا، ففي قصيدة الموس العمياء
يوظف السياب أكثر من نص غائب في نص شعري واحد، يقول:

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة

والعابرون، إلى القرارة... مثل أغنية حزينه.

وتفتحت كأزاهر الدفلي، مصابيح الطريق،

كعيون "ميدوزا"، تحجر كل قلب بالضغينه،

وكانها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق

من أي غاب جاء هذا الليل؟ من أي الكهوف

من أي وجر للذئاب؟

من أي عش في المقابر دف أسفع كالغراب؟

"قابيل" أخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف

وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء...

عمياء كالخفاش في وضوح النهار، هي المدينة،

والليل زاد لها عماها.

والعابرون:

الأضلع المتقوسات على المخاوف والظنون،

والأعين التعبى تفتش عن خيال في سواها

وتعد أنية تلالاً في حوانيت الخمر:

موتى تخاف من النشور

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور!

أحفاد "أوديب" الضرير ووارثوه المبصرون.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 142.

جوكست أرملة كامس، وباب طيبة ما يزال
يلقي أبو الهول الرهيب عليه، من رعب ظلال
والموت يلهث في سؤال
باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاء.
وما الجواب؟⁽¹⁾

تبدأ القصيدة بتصوير ليل مظلم، والليل هنا هو ليل المدينة العمياء، والظلام
على هذه المدينة يطل بصورة مستمرة ومتكررة فهو ظلام دائم.. مرة أخرى وقد
اعتادت المدينة على الظلام من قبل. وشرب المدينة لهذا الليل دليل على تشييع حالة
الظلام الدامس، ويخيل إليه أن الليل قادم من كهوف الدثاب ومن أعشاش المقابر،
وفي ذلك رمز للشر والموت، وتحت إطار هذه الصورة يرزخ فعل الإنسان في
المدينة.. إنسان مريض ومهزوم وحزين؛ فهو كأغنية حزينة.

وهكذا تمتد صورة المكان / الزمان / الإنسان / عبر نسيج النص الشعري، وتحمل
كل منها دلالات سلبية؛ فالمكان / المدينة لا نهار فيها؛ أي ظلام يخيم عليها، وبصورة
دائمة ومستمرة. والزمن، ليل مستمر وتومئ كلمة الليل بدلالات سلبية بما تحمل من
ظلام. وأما الإنسان محور الحياة في المدينة، فهو عنصر مريض وعابر إلى المدينة، وليس
مقيما فيها؛ إذن فهو غريب ويعاني من مرارة الغربة.

وتشير البنيات الجزئية / الصور الجزئية / إلى الحالات السلبية؛ فوسط هذا
الظلام لا يوجد مصابيح إلا مصابيح كعيون ميدوزا التي تحجر كل قلب بالضغينة⁽²⁾،
وتبشر أهل بابل بالحريق، والنور الذي يخرج من هذه المصابيح يحمل دلالات الموت
والهلاك وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق... إلا أن هذه المصابيح التي تفتحت

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 270 .

(2) انظر هامش الديوان.. في الأساطير اليونانية : أن عيون ميدوزا تحول كل من تلتقي بهما إلى

حجر، ص 269.

كانت كعيون ميدوزا التي تحول قلب الإنسان إلى حجر، وتبشر أهل بابل بالحريق، ومعنى ذلك أن المدينة لا إنارة فيها فهي قابعة في ظلامها الدامس.

والليل القادم من الكهوف ومن وجر الذئاب يوحى بدلالات سلبية أيضا؛ فالكهوف دلالة البدائية والتخلف في زمن العصور الوسطى من زمن البشرية عندما كانت مأوى ومسكن لهم. ووجر الذئاب يحمل رمزية الموت وهذه من الدلالات الأسطورية الموروثة عن الخراب والدمار، وكذلك الغراب، رمز الشؤم والخراب، وقد أدت لفظة الغراب إلى تداع لاستحضار صورة قابيل الذي قتل أخاه حسب المعتقد الديني في الكتب السماوية.

وتمتد صورة انهزام الإنسانية في المكان، ويكشفها السياب من خلال إدانتها (باوديب) رمز الخطيئة وأرملته (جوكست) وتظل هذه الصورة دالة في مضمونها على الإطار السليبي عبر مساحة واسعة من النص الشعري المومس العمياء⁽¹⁾.

ويدين السياب هذا الواقع في زمانه ومكانه وإنسانيه وجميع صوره ضمن أبعاد متعددة يدمج فيها تراثا متعددًا دالا على الإدانة والاستنكار، ويصوره ضمن صور دالة على الموت.. وهكذا وظف السياب النصوص التراثية (النصوص الغائبة) ضمن بنية جديدة في النص المعاصر⁽²⁾ وتتشابه النصوص الغائبة في دلالتها الرمزية في هذا النص على مضمون واحد هو إدانة الإنسانية..

ونجد في قصيدة (رؤيا في عام 1956) الكثير من النصوص الغائبة، ففي سماء القصيدة تتشابك النصوص الغائبة وتتشكل في بناء نص شعري جديد في الزمن الحاضر:

أيها الصقر الإلهي الغريب

أيها المنقض من أولب في صمت المساء

رافعا روجي لأطباق السماء

رافعا روجي غنميذا جريحا

(1) عبدالباسط مرashedة، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 133.

(2) عبدالباسط مرashedة، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 133.

صالباً عيني تموزاً مسيحاً
أيها الصقر الإلهي ترفق
إن روعي تتمزق

إنها عادت هشيماً يوم أن أمسيت ريحاً⁽¹⁾

يبدو من عنوان القصيدة وتاريخها وأسماء شخصياتها توشي إلى حقبة زمنية معينة تتمثل في مذبحة كركوك آنذاك، (شمال العراق) حيث يكشف عن حدة الصراع السياسي بين السلطة السياسية في العراق والشعب ضمن إطار خاص بالأسطورة. والصور القائمة على الأسطورة (النص الغائب) من بعد الإله زيوس (السلطة) وغنيميد⁽²⁾ (الشعب المقهور)

إن فعل الاختطاف الذي وقع على الراعي (غنيميد) من قبل السلطة الدينية (زيوس) كبير آلهة الأولمب) هي المحور الأساسي في النص الشعري، حيث تتحول الصور الجزئية من خلال القهر الذي يعانيه غنيميد إلى صور دالة على الموت والدمار والعذاب والقهر، ويكشف السياب هذه الرؤية ليحول ملامح النصوص الغائبة إلى حالات من الموت؛ فالصلب للمسيح ولتموز.

والمسيح في الرموز الدينية رمزا للحياة وتجدها، وكذلك تموز في الرموز الأسطورية؛ لكن السياب يجمعها على دلالات الموت، وبهذا يعمق السياب الصورة الدالة على المتضمن أبعاد أسطورية ودينية متعددة⁽³⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 232.

(2) غنيميد، راع يوناني شاب، وقع زيوس آلهة الأولمب في حبه... فارسل صقرا واختطفه... انظر هامش الديوان، ص 2232.

(3) عبدالباسط مرashedة، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 133.

الفصل الخامس

اشكال التعبير الشعبي

الفصل الخامس

اشكال التعبير الشعبي

الألفاظ التراثية

تتأثر لغة الشعر بظروف الحياة التي يعيشها الشاعر ومدى علاقته بمجتمعه، فاللغة "تتفاعل مع المجتمع.. أي أنها تتطور وحيثما تتطور ينشأ بينها وبين المجتمع اتصال فسيولوجي ووظائف عضوية"⁽¹⁾.

والأدب كما هو معروف صورة معبرة عن المجتمع، لذا يستخدم الأديب مفرداته وتراكيبه أي اللغة السائدة في مجتمع الشاعر كي يوصل فكرته أو شعوره للآخرين، وهو مضطر لأن يستخدم هذه العملية التي سيتعامل بها الناس بدليل أننا لا نجد أدبياً في القرن العشرين يستخدم لغة العصور الوسطى⁽²⁾. ومن هنا جاء اهتمام الشعراء باللغة، ويؤكد ذلك السياب بقوله: إن من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث الاهتمام باللفظة، وليس معنى هذا أن الشعراء القدامى لم يكونوا يحسنون استعمال الألفاظ، ولكن معناه أن الشاعر الحديث الذي خلق له الأوائل إرثاً هائلاً من الألفاظ التي رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام مكلف بأن يعيد إليها اعتبارها، وأن يخلق عليها جدة، وينفخ فيها من روح الشباب ولكل لفظة تاريخ يختلف من لغة إلى لغة، ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها⁽³⁾.

(1) سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، القاهرة، ط4، 1964، ص 44.

(2) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط7، 1978، ص 41.

(3) سعيد الصايغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته وحتى 1958، ص 152.

ويمكننا القول بأنه ما أمكن صنع أسلوب جميل إلا عندما وجدت لغة حية في صلة قوية مع اللغة التراثية.. ولما كان الشعب هو من ابتدع اللغة فهو يكون إلى حد ما سيد لغة الكاتب الكبير.. فالشاعر يشارك الشعب في الخلق اللغوي والتعبيري⁽¹⁾. وقد أدرك السياب أن خير أعمال الشاعر هي التي يحيي بها تراثه واللغة هي مادة التراث، لهذا نهضت لغة السياب على أنموذج واضح على أثر التراث في لغة الشعر الحر، ويظهر ذلك من خلال قصائده المصبوغة بالتراث.

اللغة

تتضح أصالة السياب وقدرته على الاستفادة من لغة التراث لا سيما الجانب الأدبي منه في اهتمامه بكثير من الألفاظ والعبارات التي نبذها الشاعر الحديث، ولم يعد يوردها في شعره فقد اجتهد السياب في العناية بها واستطاع أن يبعث فيها طاقة تعبيرية جديدة⁽²⁾. من خلال استعمالها الموفق الذي يدل على قدرة الشاعر الفنية في تفجير المعاني والدلالات المختلفة.

وقد استطاع السياب أن يبعث الحياة في ألفاظ على وشك الاندثار أو الموت ويتأتى له هذا من خلال حساسيته الخاصة إزاء المفردات الموروثة، وتكمن بعض أهمية عمله في قدرته على اكساب المفردات إيماءات جديدة تنبثق عن الحالة النفسية أو الضرورة الموضوعية للعمل الشعري⁽³⁾. مثل: ادلهم، الديامس، الاوام، يعسعس، كلكل، امراس، الاثافي، القعساء، الربداء... وغيرها الكثير مما ورد في ديوان السياب الشعري، وهذه الألفاظ لا تبدو نابية عن سياق الجو الشعري واللغوي، وهذا ما يعطيها انسجاما مع النص الشعري؛ فمثلا يقول في قصيدة غريب على الخليج:

(1) لوسير كل والبولي، مشاكل علم الأدب، الثقافة الجديدة، العدد الصادر بعد ثورة تموز 1958.

(2) علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر، ص 239.

(3) محسن أطميش، دير الملاك، سابق، ص 194.

و هي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب
فاكتظّ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب
من الدروب⁽¹⁾

إن لفظة (ادلهم) غير شائعة في الاستخدام اللغوي المعاصر، ولكن ما الذي
جعل الشاعر يأتي بلفظة كهذه؟

إن من يتأمل هذه الأسطر الشعرية، يجد أن الشاعر كان بحاجة إلى فعل ذي
مواصفات خاصة يدل على الكثرة والكثافة، ويرتبط بصفة لونية هي درجة من
الظلمة مع إثارة حالة نفسية تتمثل بالخوف لدى طفل صغير يسكن غابات النخيل،
ويدعر منها ليلاً وهذه المواصفات تعتبر ضرورات موضوعية ولغوية ونفسية، وهنا
اسعفت ذاكرة السياب ومخزونه الفكري واللغوي الذي قدم له هذه المفردة التي يتحتم
عليه استخدامها؛ لأنها تحتوي على تلك المواصفات معاً⁽²⁾
ويقول في قصيدة المومس العمياء:

عشرون عاماً قد مضين، وأنت غرثى تأكلين

بنيك من سغب، وظمأى تشربين

حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين⁽³⁾

فكلمة (سغب)، (غرثى) لا تبدو ألفاظاً نابيه؛ لأنهما يردان ضمن منهاج
لغوي متكامل وهذا الجوّ يساعد على المتلقي على استنتاج معناهما. ودلالة اللفظتين
تحمّلان معنى واحد هو دلالة الجوع، ويمكن الاستدلال على هذه المعاني من خلال
الألفاظ التالية / تأكلين، ظمأى، تشربين حليب ثديك.

ولقد استطاع السياب أن يمتلك قدرة فنية عالية في إعادة الطاقة الحيوية لبعض
الألفاظ القديمة؛ ففي قصيدة النهر والموت:

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 181.

(2) محسن أطميش، دير الملاك، سابق، ص 190-191.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 284.

أجراس برج ضاع في قرارة البحر
الماء في الجرار و الغروب في الشجر
و تنضح الجرار أجراسا من المطر
بلورها يذوب في أنين
بويب يا بويب
فيدهم في دمي حنين
إليك يا بويب

و اغتدي فيك مع الجزر إلى البحر⁽¹⁾

إن الألفاظ "قرارة"، ويدهم، واغتدي" هي ألفظ قديمة نسبيا، وقد استطاع السياب تفجير المعاني من خلالها وبثها من جديد، وإضفاء مسحة فنية عليها، وهذا قلما لجده عند شاعر آخر من شعراء العصر الحديث.

ولعل إفادة السياب من اللغة الشعبية وتوظيفها في أكثر من قصيدة ناتج عن تأثره بالواقع وتعبيره عن آلام الطبقة اللكادحة والدفاع عن قضاياهم، ومن هنا جاء اهتمام السياب بالألفاظ الشعبية والتركيز على الكلمة الموحية والتراكيب الفنية لتقديم النموذج شعري أفضل. واستغل السياب الألفاظ الشعبية، "فاللفظ الشعبي عنده طري إذ ينتزع منه الشاعر اسمال التكرار ويجذف ما تلف؛ فيأتي وكأنه ولد جديدا طريا مستساغا"⁽²⁾

ويعد السياب خير من استخدم الألفاظ الشعبية في شعره بشكل موح، حيث يبحث الألفاظ الفصحى في العامية ليخلق روابط جديدة متينة بين اللغتين⁽³⁾ ففي قصيدة غريب على الخليج، يقول:

(وهي المفلية العجوز وما توشوش عن حزام)

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 244.

(2) محمود العبطة المحامي، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق، ص 110.

(3) عمران خضير الكيسي، لغة الشعر العراقي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1968، ص 63.

فكلمة "المفلية العجوز، توشوش" ألفاظ فصيحجة، ومستخدمة كثيرا في اللهجة العراقية العامية، والسياب يستخدم هذه الكلمات حتى يكون قريبا من الواقع الاجتماعي. ويقول أيضا:

بين احتقار، و انتهار، و ازورار.. أو (خطية)

و الموت أهون من خطية

من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبية

قطرات ماء.. معدنية⁽¹⁾

إن كلمة (خطية) كلمة إشفاق في اللهجة العامية العراقية والكويتية وأهل الجزيرة السورية، وأن استعمال الشاعر لهذه المفردة يجعله قريبا من الوسط الاجتماعي الذي يعيشه، وفي هذه اللفظة إيماءة إلى من يظلم ولا يستطيع دفع الظلم عن نفسه، مما يثير الشفقة والرافة في نفوس الآخرين لكي ينتصروا له عن طريق الشفقة والألم والتوجع إلا أن عوامل تكوين شخصيته في الوسط الريفي قد علمته المكابرة والاعتزاز بالنفس ورفض الإشفاق والرافة من الغير رفضا قاطعا، مما جعله يفضل الموت على الحياة (الموت أهون من خطية) ومن ذلك تظهر الدلالة لاستخدام اللفظة العامية، وإضفاء جو لها من خلال تجسيد المأساة وواقع الألم، فأى لفظة أخرى قد تكون غير قادرة على توصيل المعنى الذي أداره الشاعر.

وفي قصيدة أسمع يبيكي" يستخدم السياب كلمة "خليني" وهي كلمة شعبية في العراق، يقول:

أسمع يبيكي يناديني

في ليلي المستوحد القارس

أبي.... كيف تخليني

وحدي بلا حارس⁽²⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 183.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 183.

كلمة (خليني) لفظة شعبية دارجة في العراق وتعني "تتركني" والسياب يستخدم هذه اللفظة على لسان ابنه (غيلان) لتوحي بالحزن عندما يتركه والده بلا حارس له. ومن جهة أخرى لا يعقل أن يتكلم ابنه الصغير غيلان لغة فصحي؛ لذلك يأتي السياب بلفظة بسيطة قوية في التعبير والايحاء، وإن كانت عامية يجريها على لسان ابنه، ويدل ذلك على الصدق في التعبير وانتقاء الألفاظ بما يلائم القصيدة والحالة النفسية المسيطرة على الشاعر في تلك اللحظة.

ويستخدم السياب كلمة "بلم" وهي لفظة شعبية دارجة في العراق وتعني "زورق البصرة ذو الشكل الشبيه إلى حد ما بمجدول البندقية"⁽¹⁾ أي الاسم الشعبي للزورق في العراق.

يتماوج البلم النحيل بنا فتتشر النجوم
من رفة المجذاف كالأسماك تغطس أو تعوم
و يحار بين الضفتين بنا كأننا منه في أبد الزمان⁽²⁾
ولا يقتصر السياب على الألفاظ الشعبية فقط بل يستخدم أحيانا جملا عامية شعبية، مثل:

(توسلته: فدى لعينيك-خليني-بيدي أراها)⁽³⁾
وهي جملة دارجة في العراق تعني الدعاء والإلحاح لطلب المساعدة، والسياب يستخدمها على لسان المومس العمياء؛ ليظهر بذلك حالها بين ما كانت عليه وهي صبية جميلة عذراء يتمناها أبناء القرية وبين ما آلت إليه... لذلك تطلب العون والمساعدة واستخدام الجملة العامية، ويفجر بؤرة الصراع، ويكشف عن المعنى بعبارة شعبية يفهما الناس جميعا.

(1) انظر هامش ديوان السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 325.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 325.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 274.

ويرى قيس الجنايبي أن السياب لم يستخدم الألفاظ الشعبية لقصور في لغته الشعرية أو لمجرد نزوة عابرة طغت على قصائده؛ بل جاءت توظيفاً لطرح الكثير من المواقف السياسية والاجتماعية مبرزاً آثارها الجمالية بشكل يعبر عن آلامه ومشاعره التي يحس أنها لا تتفاعل ولا تعطي الأيماء اللازم فيما لو استعملها في اللغة الفصيحة⁽¹⁾ ولهذا وفق السياب في اختيار كثير من الألفاظ الشعبية في شعره، التي منحت القصيدة نكهة تراثية شعبية وإيماءة قد لا لمجدها في اللفظة الفصحى بالرغم من اصالتها؛ لأن في اللفظة الشعبية قرباً من الوسط الاجتماعي وسهولة في إيصال آلامه وتطلعاته بأسلوب الأيماء الذي ينبض من اللفظة الشعبية نفسها.

الأغنية الشعبية

يوظف السياب بعض الأغاني الشعبية في بعض قصائده، وتمد القصيدة بطاقة فنية بما تمثله هذه الأغاني من إحساس وجداني، وشعور إنساني استطاع السياب أن يثبه في قصائده. والأغنية الشعبية ليست حملاً ثقيلاً يثقل كاهل القصيدة؛ بل بنية فنية لا يمكن فصلها عن جو القصيدة ومضمونها، ففي قصيدة المومس العمياء يقتبس السياب من أحاديث العامة وأغانيهم، يقول:

عمياء أنت وحظك المنكود يا سليمة

وتوسلته: قدي لعينك - خلني. بيدي أراها

عمياء أنت وحظك المنكود أعمى يا سليمة.

وتلوب أغنية قديمه

في نفسها وصدي يوشوش: يا سليمة، سليمة

نامت عيون الناس. آه... فمن لقلي كي ينيمه؟⁽²⁾

(1) قيس الجنايبي، توظيف التراث الشعبي في شعر بدر شاكر السياب /، آفاق عربية، بغداد، ع6،

1980.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 281.

والسياب لا يقحم هذه الأغنية اقحاماً في القصيدة؛ إنما هو حال استرجاع لحياة المومس قبل أن تصبح عمياء فقد كانت صبية حسناء عذراء تتذكر أحب الأغاني إلى نفسها أغنية سليمة المرتبطة باسمها، فعندما كانت تسير في الشارع كان شباب القرية يهمسون في أذنها هذه الأغنية، وبعد أن أصبحت عمياء لم تجد من يؤانسها وحدثها، والسياب يوظف هذا النص الفلكلوري من أجل إعادة الحالة الشعورية للمومس وبناء مفارقة بين ما كانت عليه وما آلت إليه، ولم يكن السياب بمقدوره إحداث هذه المفارقة والحالة الشعورية والوجدانية إلا عن طريق الأغنية الشعبية التي تعبر بصدق عن واقعها المؤلم، وتنسجم مع حالتها الشعورية.

كما يوظف أيضاً أغنية كان الأطفال يرددونها في جنوب العراق فرحاً واستبشاراً بقدوم الشتاء ونزول المطر، حيث كانوا يسرون في شوارع البصرة وأزقتها المعروفة بالشناشيل التي تطل منها العذارى، ويغنون... يقول السياب في قصيدة شناسيل ابنة الجلي:

يا مطرا يا حلي
عبر بنات الجلي
يا مطرا يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطرا من ذهب⁽¹⁾

تحمل هذه القصيدة صدى الطفولة وبراءتها في جنوب العراق، وقد جاء هذا المقطع بعد أن ذكر السياب حكاية السيدة العذراء وولادة السيد المسيح عليه السلام، وبذلك تكون إشارة هذه الأغنية إلى الخبر والغفران مثلما تحقق الخير على يد المسيح عليه السلام.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 314.

وللمواويل العراقية الحزينة نصيب في شعر السياب، خاصة المعروف منها في الأوساط الشعبية لكثرة تكرارها ودلالاتها على اللوعة والحزن والفراق؛ ففي قصيدة "أم البروم" وهي المقبرة التي أصبحت جزءاً من المدينة، يقول فيها:

و صرخة طفلها و ثغاء صناد مواسيها
وفي وهج الظهيرة صارخاً يا حادي العيس⁽¹⁾
وعلى ألم مغنيها⁽¹⁾

تتكرر "يا حادي العيس" كثيراً في المواويل العراقية الحزينة، ولذا جاء توظيفها لتناسب المقبرة التي أصبحت جزءاً من المدينة، بما في ذلك من لوعة وحزن وألم، وقد أبرزت هذه العبارة الحسرة والحزن والألم.

ويجوز السياب في بعض الأغاني الشعبية لتناسب موسيقا القصيدة، ومن ذلك تحويره للأغنية الشعبية التي تقول:

(لمجة صباح يهواي وسطكا على غطاك
ومحجة البردان واتلفلف وياك)

وقد جاءت هذه الأغنية في قصيدة "من ليالي السهاد" ليلة في باريس مع التحوير التالي:

يا ليتني نجم الصباح
آه لأسقط يا حبيبي إذ تنام على الغطاء
أعتل بالبرد ارتجفت فلفني برد الهواء⁽²⁾

وهذا المقطع يمثل سرداً لذكريات الطفولة في العراق هرباً من ليل باريس القارص مع مجموعة أخرى من الذكريات الدافئة التي تتناقض مع الواقع المؤلم مع المرض والغربة.

وفي قصيدة: "هرم المعني" إشارة إلى أغنية قديمة مطلعها:

(سلم عليّ بطرف عينه وحاجبه...)

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 95.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 325.

وهذه الأغنية للمطرب العراقي الراحل خضير أبو عزيز، وقد استخدم
السياب هذا الموروث الشعبي في قصيدته وهو يعني نفسه:
يرثي الشباب و لا كلام سوى نشيج بالعيون
سلم على إذا مررت.....

إن اسقاط صبغة المغني على الشاعر نفسه قد ولد عنده خصائص مشتركة
بينهما، فكلاهما كان مشهورا في فنه وكلاهما أصيب بمرض عضال اختطف أحدهما
وما يزال يتربص بالثاني⁽¹⁾

ويوظف السياب بعض الألفاظ والجمل ذات النغم الموسيقالي تنسجم مع
موسيقا القصيدة، ففي قصيدة "مرثية جيكور"، يقول:

شيخ اسم الله ترللا
قد شاب ترل ترل ترار و ما هل
ترلل العيد ترللا
ترللا عرس حمادي
زغردن ترل ترللا
الثوب من الريز ترللا⁽²⁾

وهذه أغنية قديمة تغنيها النساء والرجال في المناسبات، وقد وظفها السياب هربا
من الصورة السوداوية القائمة والتي كانت تسيطر على الحياة آنذاك وتتناقض مع رمز
الطبيعة والبراءة (جيكور) كما عهدا أيام صغره، والعودة إلى هذه الأغنية عودة إلى
منابع البكر والبراءة التي ما زالت راسخة في مخيلة ذاكرته.

(1) انظر محمد رياض جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، مرحلة الرواد، اتحاد الكتاب العرب،
1999، ص 111.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، مرثية جيكور ص.

وقد أعاد السياب صياغة أغنية "نوار" وهي أغنية من أغاني الأفراح والأعراس، وهي مأخوذة من دبكة عراقية اسمها "لا حك خير ومست اهلها يقول في قصيدة عرس القرية:

حين يرقصن حول العروس
منشدرات نوار اهنتي يا نوار
حلوة أنت مثل الندى يا عروس⁽¹⁾

وهذه الإشارات للأغنية الشعبية تساهم في تكثيف الأجواء الشعرية، وتعمق أثرها في نفس المتلقي، حتى غدت عنصراً أساسياً في بناء كثير من قصائده، وخاصة تلك التي تمثل الحالة الاجتماعية والسياسية. ويعتمد فيس تصوير ذلك على الإيماء والرمز في رسم صورة تعبيرية تصف الواقع وترسم ملامحه.

العادات والتقاليد

تعد العادات الاجتماعية الدعامة الأولى التي يقوم عليها التراث الثقافي في كل بيئة اجتماعية، ففي كل جماعة من الجماعات تنشأ مجموعة من الأفعال والممارسات والطرق التي يزود بها الأفراد لتنظيم أحوالهم والتعبير عن أفكارهم وما يحول في مشاعرهم لتحقيق الغايات التي يسعون إليها⁽²⁾.

وتمثل العادات الاجتماعية تواصلاً بالتراث؛ فهي تنقل أنماط السلوك من جيل لآخر، وتستمر فترة طويلة حتى تستقر وتصل إلى درجة اعتراف الأجيال المتعاقبة بها. وكذلك التقاليد التي لها محل القداسة لدى أفراد المجتمع الواحد؛ لأنها تعتبر في نظرهم الأفعال التي تحفظ هويتهم وترفعهم إلى درجة العزة والسمو⁽³⁾.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 194.

(2) إبراهيم ناصر، التربية المدنية، والوطنية، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، 1994، ص 72.

(3) إبراهيم ناصر، التربية المدنية، والوطنية، ص 69.

وَيَصُورُ السِّيَابَ بَعْضَ الْعَادَاتِ وَالتَّقَالِيدِ الَّتِي كَانَتْ سَائِدَةً آنَ ذَاكَ فِي مَجْتَمَعِهِ
وَالَّتِي مَا تَزَالُ قَائِمَةً فِي كَثِيرٍ مِنْ مَنَاطِقِ الْأَرْيَافِ فِي الْوَطَنِ الْعَرَبِيِّ. وَمِنْ هَذِهِ الْعَادَاتِ،
الْعَادَاتِ الرَّيْفِيَّةِ الَّتِي تُحْتَمُ عَلَى الْعَرِيسِ فِي لَيْلَةِ زَفَافِهِ أَنْ يَطْبَعَ قَبْلَةَ عَلَى جَبِينِ عَرُوسِهِ
عِنْدَ دُخُولِهِ إِلَيْهَا وَهُوَ مَحْمُولًا بِالْهَتَافِ وَالزَّغَارِيدِ مِنَ الْأَهْلِ وَالْأَحِبَّةِ، وَيُظَلُّ الْأَهْلُ
وَالْأَصْدِقَاءُ يَنْتَظِرُونَهُ خَلْفَ الْبَابِ حَتَّى يُخْرِجْنَ مِنْدِيلًا أَيْضًا مُلَطَّخًا بِالدَّمَاءِ، دَمَاءُ
الْبَكَارَةِ دَلَالَةً عَظْرِيَّةَ الْفَتَاةِ وَوَسَامَ شَرْفِهَا وَعَفْتِهَا، وَالسِّيَابُ يَصُورُ هَذِهِ الْعَادَةَ مِنْ
خِلَالِ قَصِيدَتِهِ "مَرْتِيَّةُ جِيكُورَ":

و الْعِشَاءُ السَّخِي فِي لَيْلَةِ الْعَرَسِ وَ تَقْبِيلَةُ الْعُرُوسِ الْوَدُودِ

و انْتِظَارُ لَهُ عَلَى الْبَابِ

مَحْمُودُ تَأَخَّرَتْ يَا أَبَا مَحْمُودِ

نَادِ مَحْمُودُ

ثُمَّ يُوْفِي عَلَى الْجَمْعِ بِمَنْدِيلِ عَرْسِهِ الْمَعْقُودِ

نَقَطَتُهُ الدَّمَاءُ يَشْهَدُنَ لِلخَدْرِ بِعُذْرَاءٍ يَا لَهَا مِنْ شُهُودِ

لَا عَلَى الْعَقْمِ وَ الرَّدَى بَلْ عَلَى الْمِيلَادِ وَ الْبَعْثِ وَ الشَّبَابِ الْجَدِيدِ

أَيُّ صَوْتٍ يَصِيحُ مَحْمُودُ مَحْمُودُ تَأَخَّرَتْ كَالنَّوَّاحِ الْبَعِيدِ

أَيْنَ مَحْمُودُ لَيْسَ مَحْمُودُ فِي الدَّارِ وَ لَا الْحَقْلِ

يَا أَبَا مَحْمُودِ

نَادِ مَحْمُودُ كَادَ أَنْ يَهْتَفَ الدِّيكُ وَ مَا زَالَ جَمْعُنَا فِي الْوَصِيدِ

قُلْ لَهُ يَبْرُزُ الدَّمَاءُ فَإِنَّا فِي انْتِظَارِهَا وَ شَوْقٍ مَبِيدِ

ذُرْ لِنَجْمِ الصَّبَاحِ مَحْمُودُ مَحْمُودُ أَقْبَلْتُ بِالْدَمِ الْمُنْشُودِ

أَيُّ جَرَحٍ يَتَزَمُّ مِنَ الدَّمِ الْمَوَارِ فِي بَابِ دَارِكَ الْمَرْصُودِ

إِنَّهُ مِنْكَ مِنْكَ هَذَا الدَّمُ الثَّرُّ وَ مِنْ جَانِبِ الْعُرُوسِ الْقَدِيدِ

الصَّلِيبُ الصَّلِيبُ إِنَّا رَأَيْنَاهُ وَ قَدْ مَرَّ كَالْخِيَالِ الشَّرُودِ

قَدْ رَأَيْنَاهُ فِي الصَّبَاحِ وَ فِي اللَّيْلِ سَمِعْنَا كَقَعَقَعَاتِ الرُّعُودِ

أهو هذا الذي يريدون؟ أشلاء و أنقاض منزل مهدود
أفما قامت الحضارات في الأرض كعنقاء من رماد اللحد⁽¹⁾
والسياب لا يضمن هذه العادة الريفية في ليلة دخول العريس إلى عروسه لمجرد
نقل العادة أو تصوير الواقع، إنما يريد أن يبرز مفارقة درامية يهدف منها اظهار مدى
الأذى الذي لحق بالمجتمع العربي من الحضارات الحديثة والمستوردة⁽²⁾ وهكذا يكون
السياب قد وظف الموروث الشعبي سلاحا في مواجهة الحضارات المادية التي انتقلت
إلى المجتمع العربي. كما يستخدمه أيضا وسيلة في إعادة خلق وتكوين للمجتمع على
أسس وتقاليد وطنية وإنسانية حتى لا يستطيع الإنسان العربي مواجهة الحضارات
التي لم تأت بعد.

ألا لكي تندك جيکور بالسلاح الجديد...
أنت جيکور كل جيکور أحداق العذارى و باسلات الزنود
و الرؤوس التي حثا فوقهن الدهر ما في رحاه من تنكيد
صرّد القمح من نثار لها اللون و لم تحظ بالرغيف الوئيد
فهي صحراء تزفر الملح آهات و شكوى لمائها المؤود⁽³⁾
ويرى السياب أن هدف الحضارات الجديدة وأد العادات والتقاليد والمثل
العربية العليا من خلال جيکور التي ترمز للحياة العربية الأصيلة التي تسعى
الحضارات الغربية للقضاء عليها.
ومن العادات أيضا (رد الشرف)؛ وهي عادة اجتماعية توارثتها الأجيال عبر
الزمن حتى أصبحت قضية الأخذ رد الشرف واجبة وعار على من لا ينفذها في حال
خروج الفتاة أو المرأة عن الأعراف والتقاليد...
ستعيش للنثار الرهيب

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 1220.

(2) عدنان محادين، الصورة الشعرية عند السياب، ص 143.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 221.

والدء في دمها وفي فمها. ستنتف من رداها
في كل عرق من عروق رجاها شبحا من الدم واللهيب
شبحا تخطف مقلتيها أمس، من رجل أتاها
سترده هي للرجال، بأنهم قتلوا أباه
وتلقفوها يعبثون بها وما رحموا صباها،
لم يتغوها للزواج لأنها امرأة فقيرة،
واستدرجوها بالوعود لأنها كانت غريرة،
وتهامس المتقولون فثار أبناء العشيرة
متعطين - على المفارق والدروب - إلى دماها.
وكان موجة حقدتها ورؤى أساها⁽¹⁾.

وهذه صورة مستمدة من الواقع وقد اكتسب جدتها من خلال تحديد السياب
لموقفه من مثل هذه القضايا والأحداث، طريقة الايقاع بالفتيات من خلال الوعود
الكاذبة ثم محاسبة أهل الفتيات هن، وسعيهم وراء الأخذ بالثار التي كانت المومس
تسعى إليه. ولا يلقي السياب باللوم على الرجال من أهل قريتها؛ بل على
الاقطاعيين أعوان الاستعمار وعلى ظلم السلطة للمجتمع آنذاك.

ويربط السياب بين تردي الحالة المادية والعادات والتقاليد التي بدأت تظهر
نتيجة لذلك؛ ففي ظل المجتمع الاقطاعي كانت الأحوال المادية سيئة للغاية مما دفع
الفتيات للزواج من الرجل الأجنبي الغني مفضلة إياه على شباب القرية، ففي قصيدة
(عرس القرية) يقول:

يا رفاقي سترنو إلينا نوار
من عل في احتقار
زهديتها بنا حفته من نضار
خاتم أو سوار و قصر مشيد

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 278.

من عظام العبيد
وهي يا رب من هؤلاء العبيد
ولو أنا وآباءنا الأولين
قد كدحنا طوال السنين
وادخرنا على جوع أطفالنا الجائعين
ما اكتسبناه في كدنا من نقود
ما اشترينا لها خاتماً أو سوار
خاتم ضم في ماسه الأزرق
من رفات الضحايا مئات اللحود
اشتراها به الصيرفي الشقي
مثلما تنثر الريح عند الأصيل
زهرة الجلتار
أقفر الريف لما تولت نوار
بالصبابات يا حاملات الجرار
رحن و اسألنها يا نوار
هل تصيرين للأجنبي الدخيل
للذي لا تكادين أن تعرفيه
يا ابنة الريف لم تنصفيه
كم فتى من بنيه
كان أولى بأن تعشقيه⁽¹⁾

إنها من العادات التي تولدت من رحم الفقر؛ فقد أصبحت بنت الريف تنظر
إلى أبناء قريتها باحتقار وتحلم بالخاتم والسوار والقصر المشيد- الذي بني من دماء

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 194.

الفلاحين الكادحين - وتفضل الرجل الدخيل الذي لا تعرفه على أبناء قريتها ويموت
الحب القديم طمعا بالمال...

ولعل مثل هذه الأحداث قد تكرر كثيرا حتى أصبحت عادة متبعة لدى الكثير
من الفتيات وخاصة في ظل النظام الاقطاعي في ذلك الوقت، والسياب يرصد مثل
هذه العادات التي تولدت من الفقر جاعلا منها بنية فنية في نصه الشعري يسمو به
ويصور الواقع من خلاله؛ فيأتي النص صورة مطابقة للواقع بنكهة أدبية تراثية أصيلة.
وقد عبر السياب عن قسوة التقاليد الاجتماعية فيما يتعلق بالحب بين الحبيبين،
إذ يقف متمردا على وقوف المذهب حائلا بينهما، ويرى أن قتل هذه الفتاة ما هي إلا
من الأساطير؛ ففي قصيدة (أساطير) يضع مقدمة للقصيدة، يقول فيها: "وقف
اختلافهما في المذهب حائلا بينهما وبين السعادة.. فألى هو أن يلعن الأوثان.. قصة
حب في اليونان الوثنية"

أساطير من حشرجات الزمان

نسيخ اليد البالية

رواها ظلام من الهاوية

وغنى بها ميطان

أساطير كالبيد ماج سراب

عليها وشقت بقايا شهاب

وأبصرت فيها بريق النضار

يلاقي سدى من ظلال الرغبة

وأبصرتني والستار الكثيف

يواريك غني فضاع انتظار

وخابت منى وانتهى عاشقان⁽¹⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 50.

الحكاية الشعبية

ينحدر السياب من بيئة ريفية، ينتهي يوم العمل فيها إلى الراحة في المساء، حيث يجتمع الرجال في "المضيف" وهو بيت كبيرهم وسيد عشيرتهم عادة، وكان لجد السياب (عبدالجبار المرزوق) بيتا كبيرا يجتمع فيه أبناء القرية؛ فتدور الأحاديث وتتشعب، وتأخذ الحكايات مكانها في جلسات السمر، حيث يقرأون أو يقصون القصص بأسلوب قد توارثه الأبناء عن الآباء.

والسياب كان يستمع لهذه الحيات منذ صغره، وقد استقرت في ذاكرته ونفسيته وكونت أبرز المعالم الثقافية لديه، وقد انعكس ذلك فيما بعد وظهر تأثير الحكايات في شعره، وهذا يؤكد لنا "أن أماسي الطفولة ظلت عالقة في ذهن السياب ومخزنة في ذاكرته سواء ما كان منها يقص على لسان العجائز من النساء داخل الدار أو على لسان الشيوخ من الرجال عندما يفدون إلى المضيف حيث متداهم اليومي، وقد ترسب من تلك الأماسي شريط طويل لم يفارق مخيلة السياب حتى آخر يوم من عمره⁽¹⁾ لذلك فإن تأثيرات البيئة الريفية قد تركت بصمات واضحة المعالم في لغته الشعرية وخصائصها التعبيرية، ويصور السياب مجالس السمر بقوله:

زهراء أنت.. أتذكرين

تثورنا الوهاج تزحه أكف المصطلين؟

وحديث عمي الخفيض عن الملوك الغابرين؟

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي الرجال

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال

أفتذكرين؟ أتذكرين؟

(1) عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص 75.

سعداء كنا قانعين

بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء⁽¹⁾

والاتجاه إلى (الحكاية) بأنواعها، شعبية وخرافية ورمزية.. يمثل مظهرا من مظاهر البعد الرؤيوي عن الغنائية كمنظور وهجر المباشرة والخطابية والانفتاح على أجناس أدبية مقارنة⁽²⁾

وتتضمن الحكايات الشعبية الكثير من القيم والعادات والتقاليد التي تركز على الكرم والشجاعة والوفاء والتضحية من أجل الآخرين. وتهدف هذه الحكايات إلى زرع القيم النبيلة في النفوس. وعودة الشاعر إلى التراث وتوظيفه الحكايات في النص الشعري، يعبر عن أصالة الشاعر لتراثه وتراث أجداده والاعتزاز به والمحافظة عليه. كما وجد الشاعر في "المأثور الشعبي بشخوصه ووقائعه مادة حية في ضميرة بتمثلها أبعادا روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزمانه وتطلعاته"⁽³⁾

وقد اتسمت الحكايات الشعبية التي ظهرت في شعر السياب بطابع تاريخي، وإسلامي أضفى الخيال الشعبي عليها من سماته وخصائصه، مثل: ياجوج وماجوج، وقابيل وهابيل... ومن الحكايات الشعبية التي لها امتداد تاريخي مثل عروة بن حزام وعنزة وعبله...

وقد كان لكتاب ألف ليلة وليلة تأثير واضح في شعر السياب وخاصة القصائد التي يرجع تاريخها إلى عامي (1948-1963) ومنها القصائد التالية: ليالي الخريف، ابن الشهيد، حامل الحرز الملون، الليلة الأخيرة، غريب على الخليج، إرم ذات العماد، أغنية بنات الجن، كيف لم أحبك؟. ويختلف تأثير الليالي في هذه القصائد بحسب طبيعة

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 182.

(2) حاتم الصكر، مرايا نرسييس، قصيدة السرد الحديثة والأنماط النوعية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999، ص 247.

(3) عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي، ص 92، نقلا عن الاتجاه الواقعي في الشعر الحديث، ثابت محمد بدر، 1971، رسالة دكتوراه.

المضمون الذي يكتنف القصيدة وبحسب المظهر التراثي الذي استعان به السياب من الليالي⁽¹⁾

ومن الحكايات الشعبية ذات الأغلبية التاريخية، حكاية حزام وعفراء وهما رمز للحب العذري الصادق في زمن حظي بالأطمئنان والسعادة؛ أي أن الزمن الذي عاش فيه حزام وعفراء زمن آمن تسوده المحبة والمودة. والسياب يودر هذه الحكاية على لسان المفلية العجوز:

وهي المفلية العجوز وما توشوش عن حزام
وكيف شقّ القبر عنه أمام عفراء الجميلة
فاحتازها.. إلا جديلة⁽²⁾

يستدعي السياب هذه الحكاية ليظهر المفارقة بين زمنين، الزمن الأول زمن عفراء وحزام وما فيهما من اطمئنان ورغد للعيش، والزمن الحاضر علما بأن القصيدة يعود تاريخها إلى 1953م في الكويت، وهذه المرحلة تمثل مرحلة من عدم الاستقرار فالسلطة تلاحقه، لذا يعيش في تشرد وغربة والألم والفقر على شواطئ الكويت، ولعل مثل هذه المعاناة تمتد لأمثاله من الطبقة المحكومة من الشعب.

ويتم تعميق الحكاية وأخذ أبعادها بوجود عناصر فلكلورية؛ فهو ينم في حجر مفلية عجوز تسرد له حكاية حزام وعفراء وكيف مات وانشق القبر أمام حبيبته عفراء. وهذا المستوى أكثر عمقا في استخدام الحكاية الفلكلورية.

وقد تأتي الإشارة عابرة إلى قصة الحب، مثل قصة عنتر وعبله:

يا وقع حوافر على الدروب

في عالم النعاس ذاك عنتر يجوب

دجى الصحارى ان حي عبله المزار⁽¹⁾

(1) انظر علي حداد، بدر شاكر السياب، قراءة أخرى، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 1998،

ط1، ص117.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 181.

وهذا تضمنين الحكاية عنتر وعبلة وحبهما الذي ملأ الآفاق انتشارا، وقد جاء هذا المقطع بلمحة سريعة لقصة الحب مصورا عناء عنتر وهو يجوب الصحارى بحثا عن حي محبوبته عبلة.

ويقول أيضا:

سأعود فأقطع سلّما وثبا

لأضمّك يا أبد الشوق

يانور المرفأ يهدي القلب إذا تاها

ياقصة عنتر إذ تروى حول التنور فأحيّاها⁽²⁾

يعود السياب إلى الماضي ليخلق جوا يخفف عليه من الغربة والبعد عن الأهل والأحبة، حيث كان في رحلة للعلاج في روما.. يستعد شريطا من الذكريات عندما كان يجلس حول التنور في أيام الشتاء ويستمتع إلى قصة عنتر...، وكانت هذه المرحلة واحة يستريح فيها ويؤنس فيها غربته.

ومن حكايات الطفولة أيضا، حكاية (أبو زيد الهلالي) وهي من الحكايات التي كان يستمتع إليها في طفولته؛ فعندما يذكر جيکور تحضر كعنصر من عناصر هذه الذكريات، حيث كان يجلس ويستمتع إليها وفي هذا السياق يخاطب جيکور قائلا:

ردي إليّ الذي ضيّعت من عمري

أيام لهوي وركضي خلف أفراس

تعدو من القصص الريفي و السّمر

ردي أبا زيد لم يصحب من الناس

خلأ على السفر

إلا وما عاد⁽³⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 316.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 104.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 212.

ويوظف السياب حكاية الحسن البصري، وهو يحب أرض واق واق باحثاً
عن زوجته وأطفاله:

إن يكتب الله لي العود إلى العراق
فسوف أثمر الثرى أعانق الشجر
أصيح بالبشر

يا أرج الجنة يا إخوة يا رفاق
الحسن البصري جاب أرض واق واق
ولندن الحديد و الصخر
فما رأى أحسن عيشاً منه في العراق⁽¹⁾

يورد السياب إشارة إلى حكاية الحسن البصري، وهو يبحث عن زوجته
وأطفاله، وبالمقابل السياب يبحث في رحلاته عن الشفاء مما ألم به من مرض أرقه
ونغص عيشه، وتضمنين حكاية الحسن البصري يعطي النص دلالة أعمق.

وكذلك حكاية السندباد التي تأثر بها كثير من الشعراء، وقد أصبحت لدى
السيابي شخصية محورية في شعره؛ فإذا كان للسندباد رحلاته مع الضاجة بالمغامرة
والإثارة؛ فإن للسياب رحلاته أيضاً؛ ولكنها رحلات مع الألم والحب مع المرأة
والغربة مع السياسة والشعر⁽²⁾ ويستند السياب إلى حكاية السندباد كلما أرد التعبير
عن انتظار زوجته له... وسفينته التي ليس لها مرفأ:

و في المساء كنت أستحمّ بالنجوم
عيناى تلقطانهن نجمة فنجمة وراكب الهلال
سفينة كأن سندباد في ارتحال
شراعي الغيوم
و مرفأى المحال

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 172.

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 35.

وسندباد السياب ليس ذلك المغامر الجريء الذي يعود محملاً بالغالي والنفيس
من الأشياء.. وإنه مسافر لا ترجى عودته.

و جلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
و البحر يصرخ من ورائك بالعواصف و الرعود
هو لن يعود⁽¹⁾
ويقول أيضا:

نلوح في الدخان و العقار
نشد فلك سندباد ضل في البحر
حتى أتى جزيرة يهمس في شطآنها المحار
يهمس عن مليكة يحبها القمر
فلا يغيب عن سماء دارها النضار⁽²⁾

وعندما يسير الجد حول سور (إرم) ليعيد مداه بخطوته يتداعى خياله؛ فإذا به
السندباد حين كان يسير حول بيضة (الرخ) ليقيس دائرتها وقت أن فوجئ بغياب
الشمس إذا حجبها ذلك الطائر العظيم.

ويظهر مما تقدم أن توظيف السياب للحكاية الشعبية يمتاز بالقوة والتماسك
والإيجاء؛ فهو لا يوظف الحكاية لمجرد اظهار ثقافته الأدبية والشعبية؛ بل كان استخدما
تكتيكيا فيه حبكة وجمالية فنية وأدبية يفصح من خلالها عن مضامينه الفكرية التي يورد
ايصالها إلى المتلقي لأنه يمكن أن تغني "الحكاية الشعرية الشعر المعاصر وتفتح آفاقا
واسعة ليس بمستطاع الأشكال التقليدية للشعر الغنائي توفيرها"⁽³⁾ ولهذا جاء استخدام
أسلوب الحكاية في كثير من قصائد السياب.

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 141.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، 339.

(3) فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية، بغداد، 1975، ص 292.

أسلوب القص

لقد ظهر أسلوب القص في شعر السياب بشكل واضح، فقد جاء مرتباً وفق أحداث الحكاية ومضامينها الشفهية منها والمكتوب، ويمكن القول: أن السياب في استخدامه الحكاية الشعبية يمكن عده مثالا لأسلوب القص في هذا النمط من الحكايات في طريقة سردها وتسلسل أحداثها وتلاحق صورها⁽¹⁾ ومن أساليب القص التي جاءت في شعره، قصيدة أفياء جيكور التي يقول فيها:

جيكور مدي غشاء الظلّ و الزهر
سدي به باب أفكاري لأنساها
و أثقلي من غصون النوم بالثمر
بالخوخ و التين و الأعناب عارية من قشرها الخصر
ردي إليّ الذي ضيّعت من عمري
أيام لهوي و ركضي خلف أفراس
تعدو من القصص الريفي و السمر
ردي أبا زيد لم يصحب من الناس
خلاً على السفر
إلاً و ما عاد

ردي السندباد و قد ألقته في جزر
يرتادها الرخ ريح ذات أمراس
وأحياناً يأتي الوصف تمهيداً للحكاية وذلك برسم جو ملائم لحدوث الحكاية، حيث يقول:

خيول الريح تصهل و المرافئ يلمس الغرب
صواربها بشمس من دم و نوافذ الحانة

(1) علي حداد، بدر شاكر السياب، قراءة أخرى، ص 137.

تراقص من وراء خصاصها سرج و جمع نفسه الشرب
بخيطة من خيوط الخوف مشدودا إلى قنينة و يمد آذانه
إلى المتلاطم الهدار عند نوافذ الحانة

و حدث و هو يهمس جاحظ العينين مرتعدا
يعب الخمر شيخ عن دجى ضاف و أدغال

تلامح وسطها قمر البحيرة يلثم العمدا

يمس الباب من جنبات ذاك المعبد الخالي

طواه الماء في غلس البحيرة بين أحراش مبعثرة و أدغال⁽¹⁾

يرسم السياب صورة للريح والمرافئ والشمس، ثم ينتقل بعد ذلك إلى صورة
الشيخ الجاحظ العينين وهو يعب الخمر... وهذا تمهيد للسرد والوصف القصصي.
ومن ذلك أيضا قوله:

الكوكب الوسنان يطفىء ناره خلف التلال

والجدول الهدار يسبره الظلام

إلا وميضاً لا يزال

يطفو ويرسب مثل عين لا تنام

ألقي به النجم البعيد⁽²⁾

وهذا التمهيد والسرد القصصي يشعر المتلقي أنه يومي إلى حدث
قصصي.. لكن الشاعر يكتفي بأن يجعله تمهيدا لخواتمه؛ لأنه يقول:

يا قلب ما لك لست تهذا ساعة؟ ماذا تريد؟

النجم غاب وسوف يشرق من جديد بعد حين

والجدول الهدار هينم ثم نام

أما الغرام دع التشوق يا فؤادي والحنين!⁽¹⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 116.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 277.

ومن أسلوب الحكاية في الصياغة الشعرية وهو أقرب ما يكون للحدوته من حيث الشكل الذي كانت تقص فيه الحكاية:

من خلل الدخان من سيكاره

من خلل الدخان

من قدح الشاي وقد نشر وهو يلتوي ازاره

ليحجب الزمان والمكان

حدثنا جد أبي فقال يا صغار

مقامرا كنت مع الزمان

نقودي الأسماك لا الفضة والنضار

والورق الشباك والوهار

وكنت ذات ليله

كأنما السماء فيها صدا وقار

أصيد في الرميله.....⁽²⁾

وقد ترك السياب أسلوب الحكاية، واهتم بالصياغة الشعرية التي لا تتصل

بأسلوب الحكاية إلا من بعيد:

يا صدى أراجع

أنت من المقابر الغريبه

أحس في الصدى

برودة الردى

أشم فيه غفن الزمان والعوالم العجيبه

من ارم زعاد⁽³⁾

(1) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 78.

(2) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 315.

(3) السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 317.

المراجع

القرآن الكريم

- إبراهيم رماني، الغموض في لغة الشعر الحديث، رسالة ماجستير، الجزائر، 1987م.
- إبراهيم ناصر، التربية المدنية، والوطنية، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط1، 1994م.
- ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية بيروت، 1993م.
- أبو العلاء المعري، شروح سقط الزند، مطبعة المعارف العلمية، ج3، القاهرة، ط1، 1924م.
- أبو العلاء المعري، لزوم ما لا يلزم، دار صادر / بيروت، 1990م.
- أبو نصر اسماعيل الجواهري، معجم الصحاح، تاج اللغة، وصحاح العربية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1956م.
- أحمد عودة الله الشقيرات، الاغتراب في شعر السياب، دار عمار، عمان، 1987م.
- أحمد كمال زكي، الأساطير، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975م.
- ادموند فولر، موسوعة الأساطير، الميثولوجيا اليونانية والرومانية الاسكندنافية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للطباعة والنشر.
- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت ط2، 1978م.
- اسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهر الحديثة، القاهرة، (ط،ت).
- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، عمان، 1979م.
- آمنة بلعلي، رسالة ماجستير، الرمز الديني عند رواد الشعر العربي، الجزائر، 1989م.

- النجيل يوحنا، الاصحاح الحادي عشر، الكتاب المقدس، العهد الجديد، طبعة كمبرج، 1927.
- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، د(ط،ت)
- إيليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ج3، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- إيليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر، دراسة وتقييم، بدر شاكر السياب شاعر الأناشيد والمراثي ج2 دار الكتاب اللبناني.
- باقر جاسم، التناص المفهوم والآفاق، مجلة الآداب العدد (7-9) بيروت، 1990 م.
- ت.س إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، ترجمة سلمان حلجي، مجلة الفصول الأربعة، بغداد، 1954م.
- جابر عصفور، حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة، القاهرة، 1975م.
- جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد.
- جيمس فريزر، الغصن الذهبي، ترجم باشراف أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971م.
- حاتم الصكر، مرايا نرسييس، قصيدة السرد الحديثة والأنماط النوعية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1999م.
- حسن توفيق (تحقيق) أزهار ذابلة وقصائد مجهولة، مطبعة الديواني بغداد، ط2، 1985م.
- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السياب، بيروت، ط1، 1979م.
- خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجليل، الطبعة الأولى، 1989م.
- خالدة سعيد، حركية الابداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط1، بيروت، 1979م.

- خضر الوالي، آراء في الشعر والقصة، بغداد، 1956م.
- داغر شربل، التناسل سبيلا إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، م 16، ع 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م
- ديوان أبي تمام، شركة الكتاب اللبناني، بيروت، ج 1، 1968م.
- ديوان المتنبي، المركز العربي للبحث، القاهرة، 1986م.
- ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بيك، المجمع العلمي العربي، دمشق.
- ديوان لبيد بن ربيعة، دار القاموس الحديث، بيروت.
- رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1985
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 1998م.
- روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسني، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، 1963م.
- رينة ويليك، نظرية الأدب، دار المريح، الرياض، 1991م.
- سامي سويدان، بدر شاكر السياب وريادة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط 1، 2002م.
- سعيد الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته وحتى 1958م، دراسة نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م.
- سعيد عبدالعزيز، الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، دون طبعة، 1996م.
- سلامة موسى، البلاغة العصرية واللغة العربية، القاهرة، ط 4، 1964م.
- سيد القمني: الأسطورة والتراث، سنا للنشر، الطبعة الأولى، 1992م.
- صبري حافظ، الرحيل إلى مدن الحلم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1973م.
- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط 1، القاهرة، 1997م.

- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس والكندي، بيروت، ط1، 1972م.
- عبدالباسط مراشدة، التناص في الشعر العربي الحديث، دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2000م.
- عبدالغفار مكاوي، سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان، دار المعارف، مصر، د(ط،ت).
- عدنان محادين، الصورة الشعرية عند بدر شاكر السياب، رسالة ماجستير، العراق، 1986م.
- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط7، 1978 م.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، القاهرة، 1966م.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، 1972.
- علي حداد، بدر شاكر السياب، قراءة أخرى، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1998م.
- علي حداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.
- علي عبدالرضا، الأسطورة في شعر السياب، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978.
- علي عشري زايد، السندباد بين التراث والشعر المعاصر، مجلة الثقافة العربية، ليبيا، ع4، فبراير، 1974.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1978م.

- علي عشري زايد، قراءات في شعرنا المعاصر، ط3، مكتبة الشباب، القاهرة، 1992م.
- علي محمود طه، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، 1972م.
- عليه عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، الماني، المجليزي، عربي، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994م.
- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1968.
- عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت، 1982م.
- عفيف عبدالفتاح طبارة، مع الأنبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين، بيروت، 1989م.
- فاضل تامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الحرية، بغداد، 1975.
- فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، لبنان، 1990.
- فريدرسن فوكيه، أندين / الروائع المائة، ط2، ترجمة عبدالرحمن بدوي، مكتبة نهضة المصرية 1944م.
- قيس الجنابي، توظيف التراث الشعبي في شعر بدر شاكر السياب /، آفاق عربية، بغداد، ع6، 1980م.
- لوسير كل والبولي، مشاكل علم الأدب، الثقافة الجديدة، العدد الصادر بعد ثورة تموز 1958م.
- ماجد السامرائي، رسائل السياب، المؤسسة العربية، ط2، بيروت، 1994م.
- محسن أطميش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982م.

- محمد العبد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بنياتها ومظاهرها، العالمية للكتاب، ط1، 1996م.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ط3، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2001 م.
- محمد حداد، التناص تثقيف أم ثقاف، المجلة الأدبية، ع44، 1988م.
- محمد رياض جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، مرحلة الرواد، اتحاد الكتاب العرب، 1999م.
- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995م.
- محمد غيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، د(ط،ت).
- محمد فتوح الأحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م.
- محمد مبارك، دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1976.
- محمود الغبطة، بدر شاكر السياب والحركة الشعرية في العراق، العراق، 1965م.
- مدني صالح، هذا هو السياب، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، 1981 م.
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1999م.
- مناف منصور، تجربة المدينة عند السياب، قضايا عربية، السنة الأولى، عدد 7 بيروت 1974م.
- منى محمد يوسف، الرمز الفني في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، 1994
- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د(ط،ت).

- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، رسالة دكتوراه، جامعة القديس يوسف.
- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، ط1، 1983.
- هـ فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الحياة، بغداد، 1960.
- هاشم فاضل محمود، الشعر العراقي المعاصر، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية
- هيغل، الفن الرمزي، ترجمة جورج الطرايشي، دار الطليعة، بيروت، 1979م.
- وليم ويميزات، الأسطورة والنموذج البدائي، ترجمة محي الدين صبحي، مجلة الأقلام، بغداد، العدد الثامن، أيار، 1976م.
- ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1995م.



- الدكتور تيسير محمد الزيادات/ من مواليد السلط/ عيرا ، عام 1972م .
- حصل على الدكتوراه في اللغة العربية (الأدب والنقد الحديث) بمرتبة الشرف الأولى 2008م / مصر
- يعمل في جامعة Şırnak Üniversitesi / تركيا، منذ 2011م وما زال ..
- عمل في جامعة طيبة وجامعة الملك فيصل/ السعودية .
- عمل محاضرا غير متفرغ في الجامعة الأردنية وجامعة العلوم الإسلامية العالمية / الأردن .
- له العديد من الكتب المنشورة، منها:
 - توظيف القصيدة العربية لتقنيات الفنون الأخرى / 2010، دار البداية للنشر والتوزيع، الأردن.
 - الأدب العربي لغير الناطقين بالعربية ، 2013، دار غيداء للنشر والتوزيع ،الأردن .
 - البلاغة العربية للناطقين بغيرها (بالعربية والتركية) ، 2014، دار **Kitabi Yayınevi** ، Istanbul / تركيا.
 - التراث في شعر السياب ، 2016، دار غيداء للنشر والتوزيع ، الأردن.
- وله العديد من الأبحاث العلمية المحكمة المنشورة في مجلات عالمية/ منها :
 - Journal of Linguistic and Literary Studies (JLLS) / ماليزيا.
 - مجلة University of the Punjab / القسم العربي ، باكستان.
 - ومجلة مركز الدراسات العربية في / University of Bucharest / رومانيا .
 - ومجلة جامعة Necmettin Erbakan Üniversitesi / تركيا.
 - ومجلة شرقيات في / Ankara University / تركيا.
 - ومجلة Şırnak Üniversitesi / تركيا.
 - ومجلة Ekev Akademi Dergisi / تركيا.

Date:16/2/2016

شارك في كثير من المؤتمرات والندوات العلمية، منها :

- المؤتمر الدولي الأول اللهجات العربية المحكية في تركيا وآدابها الشعبية / جامعة أرتكلو / تركيا 2013م.

- المؤتمر الدولي الأول / الأنساق اللغوية والسياقات الثقافية في تعليم اللغة العربية/ الجامعة الأردنية، 2014م.

- مؤتمر الدولي الثاني التفكير النحوي والبلاغي في «أنوار التنزيل وأسرار التأويل» للبيضاوي بجامعة القرويين (المغرب) 2015 م.

- المؤتمر الدولي الثاني / دور المهارات اللغوية في تعليم اللغة / الجامعة الأردنية، مركز اللغات، 2015م.

قام بتحكم العديد من رسائل الدكتوراه في اللغة العربية في الجامعات الباكستانية، منها :

/University of the Punjab / National University of Modern Languages

University of Karachi

عضو لجنة محكيم في مجلات عالمية ، منها : JASSS / Ekev Akademi Dergisi

University of the Punjab

Şırnak Üniversitesi İlahiyat

البريد الإلكتروني: dr.tayseerzaydat@gmail.com



Bibliotheca Alexandrina



1503702



9 789957 961121



دار غيداء للنشر والتوزيع

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

خسوي : +962 7 95667143

E-mail: darghidaa@gmail.com

E-mail: info@darghidaa.com

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله

تلفاكس : +962 6 5353402

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن

www.darghidaa.com